Der Deutsche im Osten

Ostdeutsches Theater

Jahrgang 4 Ende Oktober 1941 Heft 10

Postverlagsort Danzig

INHALT

Seite

Heinz Kindermann: Die völkische Widerstandskraft des Theaters 619
Fr. Albert Meyer: Blitzlichter in Danzigs Theatergeschichte 622
Hanns Strohmenger: Die Mission der Zoppoter Waldfestspiele 632
Karl Pempelfort: Theater im Osten 637
Hugo Hartung: Breslau als Theaterstadt 643
Willi Damaschke: Aus der Geschichte des Bromberger Theaters 650
Gerda Groß: Das Danziger Barocktheater 657
Georg Karl Pohl: Die Theaterkultur der Gauhauptstadt Posen 665
Heinz Weber: Das deutsche Theater im ehemaligen Polen 668
Bruno Hans Hirche: Deutsches Theater im Generalgouvernement 672
Kulturspiegel des Ostens 677
Bücher — über und für den Osten 678
Anzeigenteil 679

Das Titelbild zeigt das Portal des Staatstheaters in Danzig vom Zeughause aus gesehen.

Die Bildvorlagen sind von:

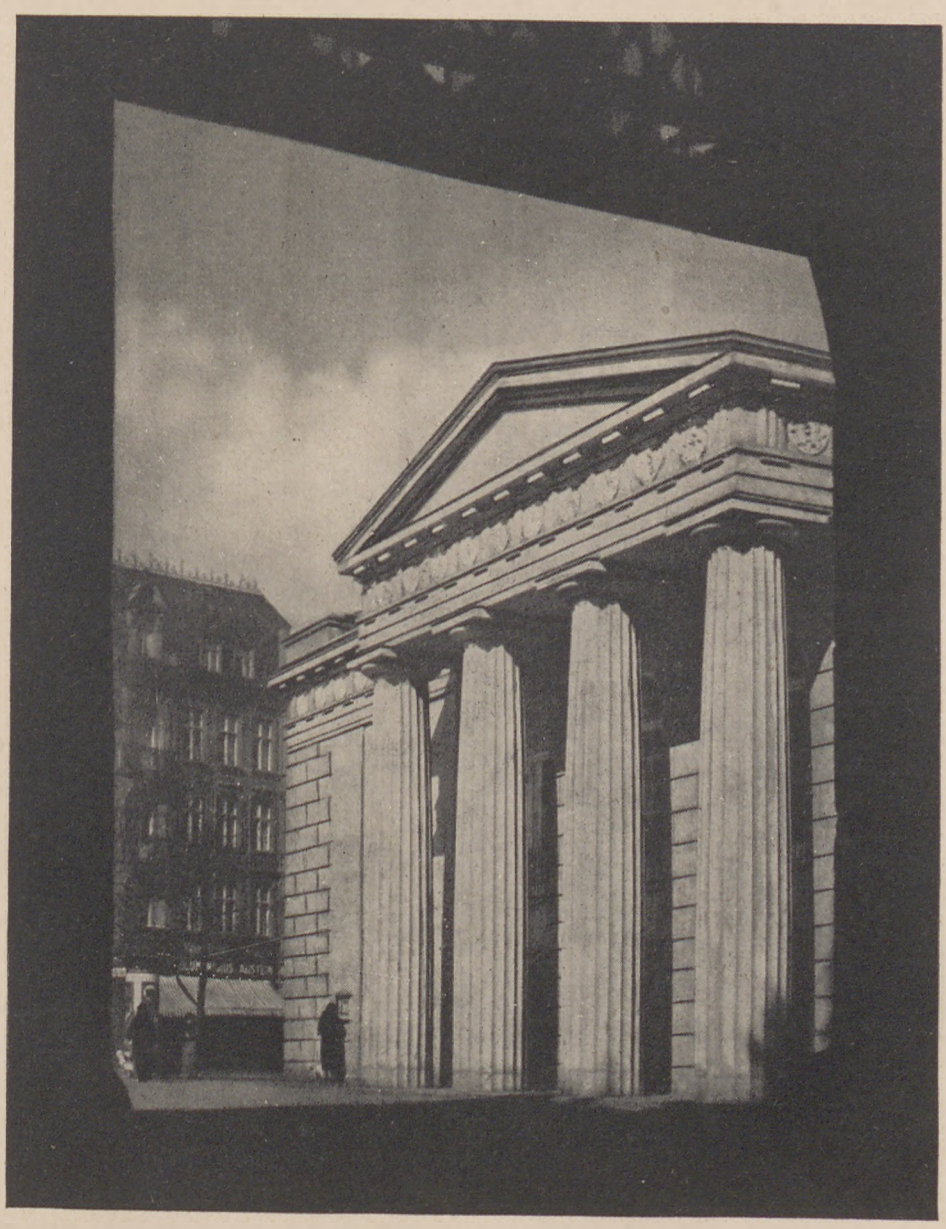
Prof. E. Grün, Königsberg, Seite 617, Kunstdrucktafel III; A. W. Kasemann, Danzig, Kunstdrucktafel I, II; H. Iffland, Königsberg, Seite 639, 641; Städt. Kunstsammlungen, Breslau, Seite 645, 647; Foto-Hartmann, Breslau, Seite 648; Eigenes Archiv, Seite 653; Foto P. Wruck, Bromberg, Seite 655; Foto Tatarin, Danzig, Kunstdrucktafel IV.

Die Mitarbeiter dieses Heftes:

Rektor Willi Damaschke, Bromberg; Dr. Gerda Groß, Graudenz; Hugo Hartung, Breslau; Bruno Hans Hirche, Krakau; Universitätsprofessor Dr. Heinz Kindermann, Münster Westf.; Friedrich Albert Meyer, Danzig; Dr. Karl Pempelfort, Königsberg Pr.; Georg Karl Pohl, Kattowitz; Dr. Eberhard Sarter, Königsberg Pr.; Hanns Strohmenger, Danzig; Heinz Weber, Kattowitz.

Hauptschriftleiter: Dr. Detlef Krannhals, Danzig. Schriftleitung: Dr. Detlef Krannhals — Hanns Strohmenger. Verlag: „Der Danziger Vorposten" G. m. b. H., Danzig. Gesamtauslieferung: Vertriebsleitung des Gauverlages „Der Danziger Vorposten" G. m. b. H., Danzig, Elisabethkirchengasse 11/12. Bezugspreise: Vierteljährlich RM. 3,50, Einzelheft RM. 1,50. Durch alle Buchhandlungen und sämtliche Postanstalten zu beziehen. Unberechtigter Abdruck aus dem Inhalt dieser Zeitschrift ist untersagt.

Druck: A. W. Kasemann, Danzig. Anzeigenverwaltung: „Der Deutsche im Osten", Danzig, Elisabethkirchengasse 11/12. Ruf: 225 51. Verantwortlicher Anzeigenleiter: Leo Meister, Danzig. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 8 gültig. Zuschriften nur an „Der Deutsche im Osten", Danzig, Elisabethkirchengasse 11/12.



Der Deutsche im Osten

Monatsschrift für Kultur, Politik und Unterhaltung

Jahrgang 4 | Ende Oktober 1941 | Heft 10

Heinz Kindermann

Die völkische Widerstandskraft des Theaters

Keine andere Kunst kann sich mit der gemeinschaftsbildenden Kraft des Theaters messen. Allabendlich wird das theatralische Werk aus einer Gemeinschaftsleistung von Autor und Spielleiter, Darstellern, Bühnenbildnern und Bühnenarbeitern verwirklicht, und allabendlich versammelt sich ein neuer Zuschauerkreis, der nicht nur das theatralische Kunstwerk passiv entgegennimmt, sondern durch leidenschaftliches Mitgehen zum Mithandelnden wird, so daß der Kreislauf des theatralischen Geschehens sich erst in der Seele der Zuschauer vollendet. Gewiß bringt jeder Zuschauer sein eigenes Ich, seine eigenen Sorgen, seinen eigenen Lebens- und Willenshorizont zu diesem festlichen theatralischen Erlebnis mit, so daß die Auseinandersetzung jedes einzelnen Zuschauers mit den Bühnenvorgängen anders in Erfüllung geht und nicht in gleicher Intensität ermöglicht wird. Und doch: das Mitreißend-Gemeinsame des dramatischen Vorwurfes und der darstellerischen Verwirklichung, dieses erregenden Zusammenklanges von Wort und Echo, von Gebärde und Kostüm, von Mimik und Bühnenbild, von Licht und Farbe, von Rhythmus und Musik zwingt alle die Zuschauer, aus welcher seelischen oder sozialen Region immer sie kamen, für diesen einen Abend in den gleichen atemlosen Bann. Jedes Zuschauer-Ich, wie immer es aussehe, tritt in dieser festlichen Stunde des theatralischen Erlebnisses in den Kreis und läßt die gleiche Verzauberung an sich geschehen, ja wirkt unwillkürlich mit an ihr. So geht fast jeder Teilnehmer eines theatralischen Erlebnisses — wenn wir von den wenigen, musisch völlig Unempfindlichen absehen — schließlich als ein Verwandelter nach Hause. Die Art der Verwandlung, ja Verzauberung aber hängt aufs innigste mit dem zusammen, was der Dichter und die Theaterleute in ihrem, einander ergänzenden, Gemeinschaftswerk darboten. So kommt es, daß das Theater auch die verschiedenartigsten Geister für das gleiche Ideal zu begeistern vermag. Das aber ist nicht zuletzt auch die Ursache dafür, daß das Theater im Wachstumsprozeß der Nation eine erhebliche Rolle spielte, sowie — gemeinsam mit der Dichtung und den übrigen Künsten — volksbewußt geführt zu den mitkämpfenden Kräften im ständigen Kampf um die Bewahrung der rassischen und völkischen Art gehört.

Gilt dieser Sachverhalt ganz allgemein für jeglichen Volksraum mit artbewußt sich entfaltenden Theatern, also auch für den binnendeutschen Wirkungsbereich, dann gilt er in dreifacher Stärke und politisch-völkischer Bedeutung im nationalen Grenzraum und seiner ständigen Bedrohung oder zumindest seinem ständigen Wettbewerb mit den Leistungen und machtpolitischen Ausstrahlungen einer anderen Nation. Im nordostdeutschen Grenzraum konnte beim Zusammenprall der deutschen mit der polnischen Sphäre das polnische Theater zwar leistungs- und gesinnungsmäßig kein ebenbürtiger, also an sich kein gefahrvoller Konkurrent des deutschen Theaters werden, also auch bei den Deutschen keine werbende oder entfremdende Kraft entfalten. Aber gegenüber den seit Versailles in den polnischen Zwangsstaat gepreßten Deutschen wurden so viele brutale Machtmittel, wie Vertreibung und Entrechtung, Schul- und Theatersperren, Beschränkung im Gebrauch der deutschen Amts- und Umgangssprache usw. mit dem Ziel der nationalen Lockerung und Entfremdung in zunehmendem Maße angewandt, daß es da wahrhaftig auf jede einzelne noch zu ermöglichende deutsche Theateraufführung ankam. Denn wenn

dann der Vorhang hochging und die Schauspieler das Wort eines deutschen Klassikers zum Schwingen brachten, dann war das den vielen, denen das deutsche Wort oft bitter erschwert wurde, und die ihre Kinder so oft nicht in der Muttersprache erziehen lassen durften, wie eine tröstende und aufrichtende Botschaft der ganzen deutschen Nation an jeden einzelnen, der da für sein deutsches Bekenntnis litt und schwere Opfer brachte. Ganze Jahrhunderte deutscher Lebensform und Seelenkraft kamen in diesen Augenblicken auf die entrechteten Deutschen zu und schenkten ihnen Mut auszuharren, brachten ihnen die Hoffnung auf die kommende Erlösung, die ihnen indessen zuteil wurde. Ich habe bei solchen, den polnischen Behörden immer nur schwer abgerungenen und unter polnischer Kontrolle durchgeführten deutschen Theaterabenden im bedrohten und umkämpften volks- und grenzdeutschen Raum manchen sonst soldatisch harten und im nationalen Kampf erprobten Mann weinen gesehen: so sehr wurde da das von der Bühne herabgesprochene Wort zur wiedergewonnenen Heimat! Gerade diese Männer wußten es in solchen Augenblicken besser als mancher Binnendeutsche, warum der Führer und warum die Kulturpolitik der nationalsozialistischen Bewegung und des neuen Reiches dem volkhaften Theater solches Gewicht beimaß.

Es war dabei zunächst gleichgültig, ob in diesen Notzeiten die Aufführungen von Berufsschauspielern und Wandertheatern oder — wie in Bromberg und vielen anderen Orten — von gut geschulten und einsatzbereiten Dilettanten bestritten wurde. Bromberg freilich bot ein Musterbeispiel dafür, daß in dem Augenblick, in dem man dieser Stadt sein schönes deutsches Stadttheater nahm, unter glücklicher Führung die Laien einzuspringen wußten, die tagsüber in ihren ganz anders gearteten Berufen standen und gleichwohl abends und nachts auf der Bühne und auf der Probe unermüdlich das ihre beitrugen. Und es muß hinzugefügt werden, daß der Spielplan dieses Laientheaters auch in den Zeiten vor der nationalsozialistischen Revolution weit besser das volkhaft-deutsche Profil wahrte, als sehr viele der binnendeutschen Berufstheater in der Systemzeit.

Aber nicht nur die gegen ihren Willen in den polnischen Zwangsstaat gepreßten Deutschen durften als gefährdet gelten. Auch auf Danzig und selbst auf die 1918 beim Reich verbliebenen östlichen Grenzgebiete richtete sich die polnische Begehrlichkeit. So war es nur ein Gebot des kulturellen Selbstschutzes, daß gerade auch dort in den zwei Jahrzehnten zwischen 1918 und 1939 der deutschen Theaterpflege, besonders seit 1933, große Bedeutung beigemessen wurde. In der Geschichte des grenzdeutschen Theaters werden in diesen Gebieten die Jahre 1933—1939 eine rühmliche Rolle spielen. Denn in diesen Jahren hat auch dort das Theater seine wichtige Pflicht der völkischen Widerstandskraft in hohem Grade erfüllt, damit aber geholfen, dem politischen Ziel der nationalen Selbsterhaltung und Verteidigung immer näher zu kommen.

Nach solchen Erkenntnissen und Einsichten fragen wir uns unwillkürlich, ob es sich denn bei solchen nationalen Funktionen des Theaters lediglich um kulturpolitische Erscheinungen unseres eigenen Zeitalters handle. Jeder Einblick in die Theatergeschichte dieser Grenzräume aber belehrt uns darüber, daß immer schon das deutsche Theater in ihnen seine arterhaltenden Funktionen ausübte, gleichgültig ob es sich in den vergangenen Jahrhunderten um Handwerkerspiele oder Schulkomödien, um Wandertheater oder um ständige Bühnen handelte. Kein Beispiel ist da beweiskräftiger, als das der Danziger Theatergeschichte. Wie oft etwa versuchte die polnisch-jüdische Geschichtsschreibung, die Danzig im 17. Jahrhundert aufgezwungene Personalunion mit dem polnischen König in ein polnisches Kulturprofil Danzigs in diesem Zeitalter umzulügen. Besäßen wir nichts an Danziger Kulturdokumenten aus dieser Barock-Epoche, als die von Johannes Bolte und Gerda Groß verarbeiteten Zeugnisse über die Vielfalt und Großartigkeit des Danziger deutschen Theaters, über all diese hunderte von deutschen Wandertheater-, Schul- und Handwerkeraufführungen, denen von

polnischer Seite lediglich einige wenige spärliche Versuche gegenüberstanden, die überdies vom deutschbewußten Rat der Stadt zum größten Teil verboten wurden, dann würde allein schon aus diesen Dokumenten ersichtlich, wo Wahrheit und wo Lüge zu suchen ist, und wie urdeutsch Danzig gerade auch in diesem Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges war. Wie es aber mit Danzig ging, so auch mit all den anderen nordostdeutschen Kulturzentren. Sie alle wahrten Jahrhundert um Jahrhundert ihr Deutschtum, dank auch der Mithilfe des deutschen Theaters.

Die deutsche Theatergeschichte hat solche Betrachtungen anzustellen, um den Zusammenhang zwischen Theater und Nation gerade auch von der Geschichte des grenz- und volksdeutschen Theaters her zu klären, meist unterlassen, weil sie zu sehr von ästhetischen Problemen ausging. Hier gibt es in unserem Zeitalter viel nachzuholen, nicht nur aus Gründen der genaueren Geschichtserkenntnis, sondern vor allem auch aus Gründen der immer neuen Durchleuchtung des für jeden Aufbau nötigen Spannungsverhältnisses von Kultur und Nation, von Theater und Nation.

Möge das vorliegende Sonderheft des „Deutschen im Osten" eine willkommene Vorarbeit leisten für diese Aufgaben von morgen und viele an der Grenze und in der Mitte des Reiches hellhörig und dankbar machen für die nationale Sendung, für die völkische Widerstandskraft des deutschen Theaters!

Friedrich Albert Meyer

Blitzlichter in Danzigs Theatergeschichte

Die Theaterforschung in Deutschland steht in einer Revolution. Sie legt Anschauungen beiseite, die sich als Dogmen durch Jahrhunderte behauptet haben. Nicht kirchlichen Ursprungs ist das deutsche Drama und damit das deutsche Theater, vielmehr ist es so, daß die christliche Kirche zu ihrer schnelleren Einführung in germanischen Ländern deren kultische Bräuche zum Teil übernahm und ihnen nur eine neue Bedeutung im Sinne der christlichen Lehre unterlegte, ganz abgesehen davon, daß es eben in erster Linie Deutsche waren, die als Kirchendiener, in Deutschland die Kulturträger waren.

Es gibt heute bereits eine umfangreiche Literatur von Untersuchungen des Für und Wider dieser These, eine Literatur, die nicht etwa erst seit der Machtübernahme in Deutschland entstanden ist, sondern schon vorher auch die Forschung in Ländern beschäftigte, die nicht in den Verdacht kommen können, dem neuen Deutschland mit seinem Rassebewußtsein gefällig sein zu wollen, wie England, Schweden oder die Schweiz.

Theaterwissenschaftliche Untersuchungen begannen im wesentlichen bisher mit dem 17. Jahrhundert. Wir wünschen sie zurückzuführen auf das germanische Zeitalter. Robert Stumpel hat mit seinem 1936 erschienenen Werk über die Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas (Junker und Dünnhaupt, Verlag, Berlin) einen wertvollen Überblick über die bisherigen Forschungsergebnisse ermöglicht und bemerkenswerte Rekonstruktionsversuche der Kultspiele der Germanen aufgezeigt.

Eine zusammenhängende Geschichte der westpreußischen Theater gibt es noch nicht. Sie ist in Arbeit und wird ihren Ausgang zu nehmen haben von der Forschung über die Kultspiele der Germanen, denn das Gebiet des heutigen Reichsgaues Danzig-Westpreußen war ein Teil jenes großen Germanenreiches, das sich von der Ostsee bis weit nach Süden erstreckte, es war die Heimat der Ahnen Dietrichs von Bern. Es ist zu vermuten, daß sich Fäden des Brauchtums aus mittelalterlichen Handwerksspielen vielleicht zurückverfolgen lassen bis zu Ausgängen in germanischen Kult- und Brauchtumsspielen. Viel ernste Forschungsarbeit wird nötig sein, neue Quellen für die Aufhellung der westpreußischen Theatergeschichte zu erschließen und alte Urkunden und Überlieferungen neu zu lesen. Manche wertvolle Einzelarbeit der Theatergeschichte Westpreußens gibt es bereits, besonders über das Danziger und das Elbinger Theaterleben, das vielfach lebhafte Verbindungen aufweist. Aber auch Bromberg, Graudenz, Thorn, Zoppot haben ihre Theatergeschichte und wahrscheinlich auch noch andere Städte wie Marienburg und Marienwerder.

Der Rat von Danzig stand den „Komödianten" nicht immer sehr freundlich gegenüber. Noch in der Danziger Willkür von 1761 und in dem Zweitdruck von 1783 heißt es im 9. Kapitel unter Artikel 5 „Vom Sonntage und andern hohen Festtagen":

„Comödien und Schauspiele, imgleichen Marktschreyer-Buden, sollen an Sonn- und hohen Fest-Tagen auch während der Dominics-Zeit nicht geöffnet, auch andere Spielwerke und vermeynte Kurzweil gar nicht gehalten und vorgenommen werden, bey Willkührlicher Strafe, und weil in vielen Häusern, sowol inn- als außerhalb der Stadt, durch die Spielleute und derselben liederliches Bezeigen, theils auch durch das dabey mit vorgehende üppige und wollüstige Tanzen, nicht minder Karten- und Würfel-Spiel, die Heiligkeit der Sonn- und anderer Fest-Tage gröblich

gebrochen, und zugleich vielmals der Nahme des großen und eyfriden Gottes unverantwortlich entheiligt wird, also soll hiemit bey Strafe 30 Fl., oder fünftägigem Gefängniß an Sonn- und hohen Feyer-Tagen alle Musique in Schank- und Wirths-Häusern, Kellern oder Krügen, imgleichen alles Tanzen und Spielen gänzlich untersaget seyn."

Es ist wohl anzunehmen, daß die ersten Anfänge des Theaters in Danzig im Freien zu suchen sind in Gestalt von Aufzügen, Reigen, Tänzen, wie sie etwa Zünfte auf dem Langen Markt als dem Kern der alten Rechtstadt aufgeführt haben mögen oder in Burghöfen in ritterlichen Spielen. Für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts werden „pomphafte Aufzüge und Kampfspiele" in Danzig bezeugt. Fastnachtsspiele, die im germanischen Kultspiel wurzeln, sind früh auch in Danzig nachweisbar. 1529 führen Schiffer und Matrosen am Fastnachtstage ein buntgeschmücktes Schiff durch Danzigs Straßen. 1611 wird den Kürschnern gestattet, „in der Fastenzeit Komödie zu agiren". Ringelstechen, an denen sich auch höchste Persönlichkeiten beteiligen, sind beliebte „Schauspiele". Früh gab es auch in Danzig (wie im Hildesheimschen und andern Gegenden Niedersachsens, aus denen Einwanderer einen sichtbaren Einfluß auf das Leben in Danzig ausüben) Maispiele in der Form der Einholung des Maigrafen, bei dem der Umfang der Beteiligung ebenso wie bei Schützenfesten die Freude der Bevölkerung am „Mitspielen" bei diesen Ausstattungsstücken erkennen läßt. So sind am Mairitt am Pfingstmontag des Jahres 1553 über 1000 Personen beteiligt (224 „geharnischte Reuter", 460 Lanzenträger und 480 „Hellebardiere"). Die Danziger Schulen halfen die Spielfreude wecken, und zwar mit solchem Eifer, daß die Dritte Ordnung sich 1601 gegen den „Unfug" wendete, „der in den Schulen mit den Komödien getrieben wird". Der kirchliche Einfluß scheint dabei unverkennbar Pate gestanden zu haben, der sich gegen die gefährlichen „Fahrenden Leute" wandte. Das war in Danzig wahrscheinlich nicht anders wie in andern deutschen Städten, aber wer einmal die Theatergeschichte von Danzig schreibt, kann doch an dieser Tatsache nicht vorübergehen. Denn wie ein roter Faden ziehen sich durch die Entwicklung der Danziger Schauspielkunst die Hemmungsversuche der Kirche und unter ihrem Einfluß die des Rates der Stadt. 1648 gerät der Professor Raue in Streit mit der Danziger Geistlichkeit, weil diese sich in einem Schauspiel von Raue auf dem Grünen Tor in der Rolle eines geldgierigen und herrschsüchtigen Auguren persifliert sah. 1650 werden „erbauliche christliche Komödien" in Vorschlag gebracht. Löschin schildert, wie die Danziger Geistlichkeit überhaupt allen Neuerungen abhold war. Der Rat wurde ersucht, Maskeraden zu verbieten, und Schauspiele waren der Mehrheit des Standes ebenso ein sündhafter Greuel wie etwa Komödiendichter. So nahm man nur zwei Lieder von Gellert 1764 in das neue Danziger Gesangbuch auf, weil besagter Gellert auch — o Graus — „Komödien dichtete". Da war es denn gewissermaßen symbolisch, daß den jüngsten Kandidaten verwehrt wurde, ihr eigenes Haar zu zeigen. Sie mußten die Perücken tragen. Doch genug davon.

Der sogenannte große Jahrmarkt der Danziger, „so von Swantipols Zeyten hero ist üblich gewesen", wie Curicke berichtet, ist eine der Heimstätten des berufsständischen Danziger Theaters der noch heute übliche Dominik, zu dem „von Alters viel Frembde" in die Stadt kamen. Auf diesem Dominik, der auf das Jahr 1260 zurückdatiert wird, stand wohl auch die erste „Comödienbude" in Gestalt einer alten Bretterbude. Da aber der alte Dominiksplan identisch ist mit dem späteren Kohlenmarkt und heutigen Theaterplatz, auch der Schießgarten an der Georgshalle und die Fechtschule am Hohen Tor zum heutigen Theaterplatz gehören, so kann man sagen, daß das berufsständische Theater die meiste Zeit am Theaterplatz seinen Hauptsitz bis auf unsere Tage behalten hat, wenn es am Platz selbst auch wiederholt den Ort zum „agiren" gewechselt hat. Die Ausnahmen hiervon erwähnt Gerda Groß in ihrem Aufsatz über das Danziger Barocktheater.

Die Fechtschule vor dem Hohen Tor war wohl der erste beständige Bau für Wanderschauspieler, die in Danzig Gastspiele gaben. Die Bürger von Danzig

hielten in den Fechtschulen ihre kriegerischen Übungen ab. So wird berichtet, daß „Lehrlinge dort unter Anleitung ihres Meisters Kampfspiele anstellten, zu denen die Schaulustigen sich zahlreich einfanden". 1635 werden in der Fechtschule Kammern (Logen) eingebaut, „um die Spectacula bequemer anzuschauen". Zwei Taler mußte der Bürger für einen Logenplatz auf Lebensdauer bezahlen. In der Fechtschule wurde übrigens auch das „Fahnenspiel" gelehrt.

Wenn wir uns bemühen, die Wege aufzuhellen, die zum Berufstheater führten, so wollen wir auch nicht vergessen, daß die eigene Prägung der oratorischen Passion (Hugo Socnik „Die Musik in Danzig-Westpreußen") durch den Danziger Thomas Strutius auch für die Theatergeschichte von grundsätzlicher Bedeutung ist; ferner sind vielleicht in dem auf Danziger Straßenausrufer komponierten Lied „Hier frischen Rettich!" des ersten Danziger Ratskapellmeisters Franciscus de Rivuli (etwa um die Zeit bis 1560) Anfänge des Singspiels zu sehen.

Wer in Danzig im 16. und 17. Jahrhundert Theater gespielt hat, wann, was, wie und wo in dieser Zeit Theater in Danzig gespielt wurde, darüber gibt Gerda Groß an anderer Stelle dieses Heftes wertvolle Hinweise. Wir erkennen, daß das Theaterspielen auch in dieser Zeit noch zunächst eine Sache des Volkes war. Von den pantomimischen Spielen und Aufzügen der Zünfte führt vermutlich der Puppenspieler und der marktschreierische Spaßvogel auf den Märkten fast unmerklich über zum Berufstheaterspielen. Auch dabei ist festzuhalten, daß die Wanderkomödianten zu den Stätten des Volkslebens damaliger Zeit, auf die Jahrmärkte, gehen mußten. Wenn der Rat den englischen Wanderkomödianten die Spielerlaubnis verweigerte, schlugen sie ihre Buden in Vororten auf, die der Hoheit des Bischofs von Kujawien unterstanden. So wird von solchen Vorortgastspielen auf der Schidlitz berichtet. Aber auch auf Neugarten und auf Schottland und in andern Vororten wurde gespielt. Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts wird auch berichtet, daß die Soldaten in ihren Winterquartieren „allerley Comödien agiret". In den sogenannten englischen Wandertruppen haben sich übrigens viele Deutsche befunden. Bruno Th. Satori-Neumann weist in seinem gründlichen Werk „Dreihundert Jahre berufsständisches Theater in Elbing" (Westpreußischer Geschichtsverein, Komm. Verlag der Danziger Verlagsgesellschaft) darauf hin, daß zu der Greenschen Truppe, die ebenso wie in Danzig auch in Elbing und anderen westpreußischen Städten gastierte, der Deutsche Robert Reinhold gehörte, der dann später einfach anglisiert Robertt Reunols genannt wurde oder sich selbst so nannte. Dieser Reinhold hatte den Typ des „Pickelhäring" geschaffen, und die Greensche Truppe nannte sich selbst nach dieser Possenfigur eine „Bickelheringscompagnia". Wie die englischen Komödianten dann im Laufe des 17. Jahrhunderts von deutschen Wanderschauspielern abgelöst wurden, ist bekannt und trifft für Danzig und die westpreußischen Städte ebenso zu wie für das übrige Reichsgebiet.

Wenn wir nun von dem berühmten Velten hineingeleitet sind in das 18. Jahrhundert, so war es auch in Danzig für das fahrende Volk der Schauspieler nicht besser als anderswo in deutschen Landen. Die Unterkunftsverhältnisse waren unwürdig. Johanna Schopenhauer erzählte in ihren Jugenderinnerungen, daß die berühmte Schuchsche Schauspielergesellschaft noch im Jahre 1779 zur Dominikszeit für ihre Spiele „die baufällige bretterne Bude, welche eher einer Scheune als einem Theater glich", beziehen mußte. Und dabei stellt sie der Gesellschaft selbst das Zeugnis aus, daß sie Künstler als Mitglieder hatte, „welche selbst in unsern jetzigen viel fordernden Tagen bei den bestehenden Theatern eine ehrenvolle Aufnahme finden würden und von denen mehrere späterhin eine Berühmtheit sich erwarben, die in den Annalen dieser Kunst ihren Namen nicht untergehen läßt, wie zum Beispiel der Schauspieler Koch, dem ich noch den Hamlet spielen sehen, und der noch vor wenigen Jahren in Väterrollen ganz Wien entzückte". Die Schuchische Theatergesellschaft war es denn auch, die schließlich den Gedanken Danziger Bürger, endlich der Schauspielkunst in Danzig ein würdiges Heim zu schaffen, zur Tat werden ließ, als sie

Der Stadthof mit der Fechtschule, nach Curicke, um 1680

1797 sich weigerte, weiter in Danzig zu spielen, wenn ihr nicht ein neues Theatergebäude zur Verfügung gestellt würde, weil das alte zu klein, kalt und zugig sei und viele Erkrankungen der Künstler hervorrufe. 1799 wurde dann der Grund zu dem von dem damaligen Danziger Stadtbaumeister Carl Samuel Held entworfenen Theaterbau gelegt und am 3. August 1801 wurde es feierlich eingeweiht. In den Verfügungen des Rats über die Theaterkünstler begegnen wir oft dem Ton, der damals gegen „Fahrende Leute" üblich war. Aber wir wollen nicht die Nase darüber rümpfen, denn es ist noch gar nicht so lange her, daß der Künstler in deutschen Landen die Behandlung und Würdigung findet, die ihm zukommt. Ist es für unsere Begriffe doch kaum mehr verständlich, daß Fritz Blumhoff, als er 1900 nach Danzig kam, auf Grund irgendeiner Bestimmung über fahrende Leute, die sich von Geschlecht zu Geschlecht weitergeschleppt hatte und aufzuheben vergessen worden war, als Sicherheit für Wohlverhalten seine Sparbüchse abgeben mußte. Und Gustav Nord erzählt, daß er noch 1909 in der Schweiz keine Steuern zu bezahlen brauchte, weil er zum „fahrenden Volk" gezählt wurde.

Es ist nicht möglich, auch nur andeutungsweise im Rahmen eines begrenzten Aufsatzes die Bedeutung lückenlos aufzuzeigen, die das Danziger Theaterleben im 18. Jahrhundert erlangte. Blitzlichtartig will ich darum nur einige Hinweise geben

Die Frau, die von der Kaiserin Maria Theresia „die gelehrteste Frau Deutschlands" genannt wurde, die als „Gottschedin" in die Literatur eingegangen ist, ist eine gebürtige Danzigerin: Luise Adelgunde Victorie Kulmus, die den Professor Johann Christian Gottsched heiratete und ihm bei seiner Theaterreform zur Seite stand. Sie ist aus der bürgerlichen deutschen Komödie nicht wegzudenken. Die Gottschedin hat nicht nur zahlreiche Lustspiele aus dem Französischen übersetzt, sondern in eigenen Lustspielen auch Fremdtümelei und Muckertum bekämpft. Sie übertraf an Weite des Geistes ihren Mann und dachte ihrer Zeit voraus. So läßt uns heute zum Beispiel der Vorschlag von ihr aufhorchen, einen Heiratsverein ins Leben zu rufen, als im Siebenjährigen Kriege die Entvölkerung den verantwortlichen Stellen ernste Sorgen machte. Johann Friedrich Schönemann und Konrad Ernst Ackermann, einer der Mitbegründer der deutschen Schauspielkunst, weilten als Anhänger und Mitarbeiter an der Gottschedschen Theaterreform in Danzig. Zu dieser gehörte auch die Verbannung des Harlekins, des Hanswursts von der deutschen Bühne. Nachdem die Neuberin ihn auf Gottscheds Rat schon 1737 in einem theatergeschichtlichen Akt feierlich in Leipzig hatte begraben lassen, blieb er in Danzig länger am Leben. Das kam daher, weil Franziscus Schuch, der als Prinzipal die Ackermannsche Gesellschaft abgelöst hatte, ein berühmter Hanswurst war, der sich von seiner besten Rolle nicht trennen mochte. Dieser Eigensinn rief aber eine dramaturgische Schrift hervor — die erste derartige kritische Schrift vor Lessings Hamburgischer Dramaturgie! —, die bewies, daß Gottscheds Anschauung in Danzig Boden gefaßt hatte. Eine kleine Probe: „Unterdessen ist es von der anderen Seite gewiß, daß der Hanswurst dem deutschen Theater allemal Schande macht, man mag zu seiner Verteidigung sagen, was man will. Aber auf wen fällt hier die Schande? Größtentheils auf die Zuschauer. Wahrhaftig, meine Herren, die ihr bei ein wenig Geschmack und bei vieler Prahlerei euch so sehr über den Hanswurst aufhaltet, spart von euren Gastmahlen, von euren Spazierfahrten, von euren Bällen, Konzerten (!), kostbaren Equipagen und von euren kleinen Ehrenschulden so viel ab, daß Herr Schuch von euch allein seine Gesellschaft unterhalten kann, ihr werdet gewiß bloß regelmäßige Stücke sehen."

Nicht unerwähnt bleiben soll, daß schon im 17. Jahrhundert Martin Opitz in Danzig sein Singspiel „Judith" und seine Übersetzung der „Antigone" des Sophokles geschrieben hatte, wie denn überhaupt im 17. Jahrhundert Danzig eine rege dramatische Produktion hatte, als während des Dreißigjährigen Krieges sich zahlreiche geistige Koryphäen nach Danzig zurückzogen.

Des Danzigers Chodowiecki hervorragende Kupferstiche zu Lessings „Minna

Madame Schuch
Direktrice ihrer Gesellschaft
† 1787

von Barnhelm" und Dichtungen von Goethe, Schiller und anderen Großen lassen uns heute im damaligen Zeitgeschmack teilnehmen an der Entwicklung der Bühnenkunst. Wie Szenen-Entwürfe des Bühnenbildners in höchster Vollendung wirken seine Stiche und Figurinen. Daß das folgende Jahrhundert hervorragende Vertreter der Bühnenmalerei wie Breysig und Gregorovius in Danzig aufkommen ließ, gehört zur Abrundung des Bildes um das Danziger Theater.

Zu den Schätzen der Danziger Stadtbibliothek gehört eine Silhouettensammlung berühmter Menschen aus dem achtzehnten Jahrhundert. Es ist bezeichnend, daß darin auch die Mitglieder der Schuchschen Theatergesellschaft abgebildet sind. Wir bringen hier zwei dieser Silhouetten, von Ackermann und Madame Schuch.

Man wäre versucht, in alten Danziger Theaterzetteln zu stöbern, deren größte Sammlung der Danziger Fabrikdirektor Walter Unruh mit unendlichem Sammlerfleiß in Berlin zusammengetragen hat und die einst in den Besitz der Stadtbibliothek übergehen wird. Ach, was gibt es da für lustige Zettel. So wenn die Schuchsche Gesellschaft ein neues Singspiel, „Die neueste Erfindung, das weibliche Geschlecht verliebt zu machen", ankündigt mit der folgenden Bemerkung: „In diesem Stück werden viele Auszierungen der Bühne zum Vorschein kommen und zum Schluß auf Vieler Begehren: das große türkische Ballet von 28 Personen." Man möchte erzählen von den handgeschriebenen Rollen und Partituren. Aber das würde zu weit führen, so unterhaltsam es wäre. Ich will auch nicht viel sagen von dem „starken Mann", dem Schwerathleten Eckenberg, der in seinem Gefolge einen Wund- und einen Zahnarzt führte und nachmals den Titel eines Hofkomödianten erhielt, der im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in Danzig auftrat. Ein Goldarbeiter Dietrich in Danzig hat den Ruhm als Theaterdirektor erworben, den schon erwähnten berühmten Ackermann und seine ebenso berühmte Gattin nach Danzig geholt zu haben. Auch die berühmte Neuhof, die in Danzig geboren wurde, fand bei Dietrich den Weg zur Bühne. Er scheint auch ein sozial gesinnter Prinzipal gewesen zu sein, denn er zahlte seinen Mitgliedern Wartegeld in der Zeit, da nicht gespielt wurde. Der berühmte Johann Friedrich Schönemann spielte 1743—1747 in der Schidlitz, da er nicht die Erlaubnis erhielt, in Danzig selbst zu spielen. Konrad Ekhof, den man den Vater der deutschen Schauspielkunst nannte, wirkte unter ihm, ebenso Ackermann und dessen spätere Frau Sophie Charlotte Schroeder. Sie kamen dann 1751 mit einer eigenen Schauspielergesellschaft nach Danzig zurück und spielten hier bis 1757. In Danzig wurde 1752 dem Ehepaar Dorothea Ackermann geboren, die sich als sentimentale Liebhaberin hohen Ruhm erwarb. Den Ackermanns folgte 1757 die Schuchsche Gesellschaft, die von dem älteren Schuch an den jüngeren und von diesem an seine Witwe und zuletzt an deren Tochter überging. Der schon oben erwähnte Kritiker sagt von der Schuchschen Gesellschaft, daß sie „ohne Zweifel eine der besten in Deutschland ist, sowohl in Ansehung der Personen und ihrer Geschicklichkeiten als auch der Stücke, die sie besetzen kann," und Löschin stellt ihr das Zeugnis aus, daß sie „in dem Publikum einen Kunstsinn zu erwecken wußte, der sich späterhin so allgemein und so geläutert nicht wieder finden wollte". Die ganz besondere Anerkennung findet bei dem Dramaturgen Konrad Ekhof, und kein Geringerer als Lessing bestätigte später sein Urteil, wenn er schrieb: „Mag dieser Mann eine Rolle spielen, welche er will, man kennt ihn in der kleinsten noch immer als den ersten Akteur, und bedauert, nicht auch zugleich

alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können.

Auch Charlotte Esther Koch, die zu der Schuchschen Gesellschaft gehörte, entzückte Lessing. Er unterrichtete und beschenkte sie. Sie heiratete bei der Truppe den Schauspieler Brandes und wurde als Charlotte Brandes als eine der ersten Tragödinnen bekannt. Neben Schuch gastierte auch der frühere Heldendarsteller der Gesellschaft, Carl Döbbelin 1768 bis 1770 mit einer Gesellschaft und soll eine Aufführung von Lessings „Minna von Barnhelm" 1769 gegeben haben, die zuvor schon in Berlin als eine schlechthin vollendete angesehen war.

1764 war der ältere Schuch gestorben. Schon sieben Jahre später, 1771, folgte ihm der jüngere Franz Schuch nach. Die Schuchsche Gesellschaft, die sich lange in Berlin als erste deutsche Gesellschaft behauptet hatte, mußte, vorwiegend durch die Schuld des jüngeren Schuch, Berlin vor anderen, stärkeren Kräften verlassen und suchte ihr Tätigkeitsfeld nun in Danzig und anderen Städten West- und Ostpreußens. Die Truppe wurde dann von Madame Schuch, Johanna Caroline Schuch, in Danzig weitergeführt. Sie hielt auf gute Künstler und geordnete Verhältnisse und war eine der besten Tragödinnen ihrer Zeit. Ganz vorzüglich soll sie als Lady Macbeth gewesen sein. Hervorragende Shakespeare-Darsteller unter Madame Schuch waren Gottfried Heinrich Schmidt und Siegfried Eckhardt-Koch. Der russische Hofschauspieler Carl Czechtitzky setzte die vorher verbotene Aufführung von Schillers „Räubern" durch, um den Franz Moor zu spielen. Er wirkte von 1785 bis 1786 bei Madame Schuch und ging von hier aus nach Berlin. Eine seltene Begabung muß Carl David Ackermann gewesen sein, der sowohl die ersten Helden im Schauspiel verkörperte wie die ersten Tenorpartien in der Oper sang. Auch er spielte in den „Räubern", und zwar den Karl Moor. Die später in Berlin so hoch gefeierte Helene Elisabeth Baranius war eine gebürtige Danzigerin und spielte unter Madame Schuch die ersten Rollen im Schau- und Singspiel. Madame Schuch starb 1787 und die Geschwister Schuch führten das Unternehmen fort. Aber, wie Otto

Carl David Ackermann
erster Liebhaber und erster Tenorist der Schuchschen Gesellschaft

Rub in seinem 1894 erschienenen Büchlein über die dramatische Kunst in Danzig bemerkt: „Mit der Verewigten schloß der Name Schuch auf dem Theater ab und blieb hinfort nur noch als Firma." Eine Fülle von Namen von Künstlern tritt in Erscheinung, aber die eigentliche große Zeit war doch vorüber. Von dieser Zeit kann literarisch gesagt werden, daß sich Schönemann, Ackermann, Döbbelin und die Schuchs ehrlich — abgesehen von der Hanswurstiade des älteren Schuch — um einen guten Spielplan und die Durchsetzung der deutschen Dichter bemühten. Lessing und Schiller insbesondere hatten eine Heimstätte in Danzig gefunden.

Das 19. Jahrhundert steht unter dem Motto Schillers: „Erweitert ist jetzt des Theaters Enge, in seinem Raume drängt sich eine Welt." Am 3. August 1801 wurde das erste massive Theater, eben jener schon vorher erwähnte Heldsche Bau, zu Ehren des Geburtstages von König Friedrich III. von der „allergnädigst General-Privilegirten Deutschen Schauspieler-Gesellschaft der Geschwister Schuch" eröffnet. Die Direktoren waren jetzt Steinberg und Bachmann. Nach einem Prolog wurde Ifflands Schauspiel "Die Jäger" gegeben. Schon 1802 trennten sich die beiden Direktoren und Jean Bachmann führte allein die Direktion weiter. Sie gehörte nicht zu den Erhebungen der Schauspielkunst in Danzig. Sein Nachfolger Daniel Huray holt Heinrich Anschütz nach Danzig, der später einmal eine Stütze des Burgtheaters werden sollte,

ebenso Carl La Roche, der später unter Goethes Leitung zuerst den Mephisto in Weimar spielte. Auch unter der nachfolgenden Direktion Adolf Schroeders bewahrt La Roche Danzig mit Gastspielen seine Anhänglichkeit. Hatten die Schuchs Mozart in Danzig eingeführt, so brachte Huray neben den deutschen Klassikern in der Oper Gluck, Boieldieu, Spontini, Beethoven (Fidelio 1818).

1821 erwarb der König von Preußen das Danziger Theater und es blieb auch bis 1919 im Besitz der Krone Preußens. Adolf Schroeder brachte das Danziger Theater wieder auf eine hohe Stufe, fand aber leider nicht die nötige Unterstützung. Selbst die berühmtesten Gäste vermochten das Haus nicht zu füllen. So mußte wegen Mangels an Besuch sogar ein Gastspiel Sophie Schroeders, die er vom Hofburgtheater Wien hatte kommen lassen, vorzeitig abgebrochen werden. Daß er Heinrich Marschner 1826 nach Danzig verpflichtete, muß ihm unvergessen bleiben. Unter Schroeder gastierten Ludwig Devrient, Madame Crelinger, La Roche und viele andere Künstler in Danzig. Daß Schröder sich ernsthaft künstlerisch bemühte, geht auch daraus hervor, daß er sehr schnell nach ihrem Erscheinen Webers Opern hier einführte. 1821 gibt er den „Freischütz", 1823 „Preciosa" und „Abu Hassan", 1825 „Sylvana", 1828 „Euryanthe" und 1829 „Oberon". Neben ihm sind vorwiegend Auber, Boieldieu, Marschner, Rossini und Spohr in der Oper vertreten. Adolf Schroeder leitete das Theater bis 1831.

In diesem Jahr bricht die Cholera in Danzig aus, und es beginnen schwere Jahre auch für das Danziger Theater. Johann Huray bringt 1832 Goethes „Faust" heraus. Huray folgt der Komiker Eduard Döhring in der Direktion, der sich bis 1836 mühsam hinschleppt, diesem wieder August Ziethen 1837 und von 1837—38 Anton Hübsch. Trotz der schlechten Zeitläufte sieht Danzig zahlreiche berühmte Gäste, so Carl Jost aus Hamburg, Carl Devrient, den berühmten Berliner Komiker Gern, die Madame Crelinger u. a. m. Die Direktion Laddey von 1838—1841 hat das Verdienst, Lortzing sehr gepflegt zu haben. Einen künstlerischen Aufschwung brachte erst wieder Friedrich Genée, ein gebürtiger Königsberger, der bis zum Jahre 1855 das Danziger Theater leitete. Niemals zuvor und niemals nachher ist eine solche Fülle hervorragender Namen am Danziger Theaterhimmel aufgetaucht wie unter ihm. Ewald Grobecker und Wilhelm Knaack, zwei berühmte Komiker der Zeit, waren unter ihm engagiert, ebenso waren seine berühmten Kinder, Richard, Rudolf und Ottilie Genée, bei ihm tätig. Marie Seebach, Karoline Sack waren in seiner Gefolgschaft und unter seiner Direktion gastierten in Danzig alle Künstler, die Rang und Namen hatten: Emil Devrient, Frau Schröder-Devrient, Carl Jost, Lola Montez, Franz Wallner, Theodor Döhring, Carl Devrient, Genast u. v. a. Genée führt die Werke seiner Söhne Richard und Rudolf auf, ebenso Griepenkerls „Robespierre". Gutzkow, Freitag, Bauernfeld, Nestroy, Shakespeare stehen auf dem Spielplan des Schauspiels. Vor Berlin führt er Wagners „Tannhäuser" 1853 auf, pflegt Marschner, Lortzing, Mozart, Flotow und bringt zwei Jahre nach der Uraufführung Nicolais „Lustige Weiber".

In Genées Bahnen führt sein alter Komiker Theodor L'Arronge, der inzwischen seinen Ruhm am Königsstädter Theater in Berlin gefestigt hatte, das Danziger Theater fort. Auch er zieht zahlreiche berühmte Kräfte heran. Unter Adolf Dibbern gehört Lilli Lehmann zu den Sängerinnen des Ensembles, gastieren in Danzig unter vielen anderen berühmten Gästen Hans von Bülow, Friedrich Haase, Albert Niemann, Ewald Grobecker, Adolf Sonnental, wird „Lohengrin" ein Jahr nach Berlin aufgeführt.

Von 1869—1878 leitet Georg Lang das Theater. Er geht von hier aus als Direktor an das Gärtnerplatztheater in München. Bedeutende Kräfte waren unter ihm verpflichtet, wie Louis Ellmenreich, Ludwig Hertzer, Alois Wohlmuth, Oskar Benda, Rosa Bertens. Unter den Gästen Langs befanden sich Anna Schramm, De Padilla, Theodor Döhring, Franziska Ellmenreich, Friedrich Haase. Wagners „Holländer" und „Rienzi" erleben ihre Erstaufführung unter Lang in Danzig. Auch unter den folgenden Direktionen von Benno Stolzenberg und Hein-

rich Zantsch gibt es zahlreiche berühmte Gäste in Danzig, unter ihnen Friedrich Mitterwurzer und Heinrich Bötel. Von 1889—1899 leitete Heinrich Rosée das Danziger Stadttheater. Er brachte auch Jenny von Weber, die letzte Nachkommin Carl Maria v. Webers, das alte, unvergessene Mitglied des Danziger Theaters, als Koloraturſängerin nach Danzig. Viele der vorher ſchon genannten Gäſte kehren auch unter Roſée wieder in Danzig ein, neue Größen kommen hinzu, wie Auguſt Junkermann, Adalbert Matkowsky und viele, viele andere. Von 1900 bis 1905 leitete Direktor Eduard Sowade das Haus. 1906 führten ſeine Direktion die Erben weiter, und der letzte ſelbſtändige Direktor war Kurt Grützner, der von 1907—1915 das Zepter ſchwang. Noch als privater Direktor kam Rudolf Schaper 1916 nach Danzig, der dann als Intendant von der Stadt übernommen wurde. Am 1. September 1931 löſte ihn auf dem Intendantenpoſten ſein bisheriger Schauſpieloberſpielleiter Hans Donadt ab, der in der kurzen Zeit ſeines Wirkens bis 1933 ſich um einen wertvollen Spielplan bemühte und als Shakeſpeare-Spielleiter außerordentliche Erfolge erntete. Der von ihm als Kapellmeiſter nach Danzig geholte Erich Orthmann löſte ihn 1933 ab. Seine Tätigkeit fiel im weſentlichen in die ungünſtige Zeit des Theaterumbaus.

†

Es war noch im alten Stadttheatergebäude zur Zeit des Intendanten Schaper. Das Zimmer des Leiters des Stadttheaters war ein ſchmales Zimmerchen, in dem ſich zwei Menſchen kaum gegenüberſitzen konnten. Es käme heute vielleicht nicht einmal mehr als Vorzimmer in Frage. Die einzige nette Ausſtattung des ſehr beſcheidenen Raums waren Bilder mit eigenhändigen Widmungen von Größen des deutſchen Theaters aus der Zeit vor der Machtübernahme, die in Danzig unter Schaper gaſtiert hatten, oder von Dramatikern und Komponiſten, deren Werke im Danziger Stadttheater aufgeführt waren. Und all dieſe Bilder ſprachen für Schaper, der mit beſcheidenſten Mitteln das Danziger Theater in lebendiger Fühlung gehalten hatte mit dem Theaterleben des Reiches — trotz aller durch Verſailles eingetretenen Hemmungen. Wir unterhielten uns über eine Aufführung. Ich ſagte dem Intendanten, daß er ſie lieber — bei aller Anerkennung ſeines Wollens — nicht hätte anſetzen ſollen, weil eben alle techniſchen Vorausſetzungen dafür gefehlt hätten. „Ja", meinte er darauf in ſeiner humorvollen Art, „aus einem Schweineſchwanz kann man keine Krawatte machen." Wir gingen im Anſchluß an unſere Unterredung durch das Haus, und Schaper zeigte mir, mit welchen techniſchen Schwierigkeiten er zu kämpfen hatte. Morſche, ſchiefe alte Pfeiler ſtanden überall auf der Bühne einer Entfaltung im Wege, und Beleuchter und Bühnenarbeiter mußten geradezu halsbrecheriſche Balancekunſtſtücke bei Ausübung ihrer Tätigkeit vollbringen. Immer wurde geflickt, innen und außen.

Zu einem grundlegenden Neubau kam es nicht. Der Poſten „Neubau des Stadttheaters" erſchien zwar in jedem Haushaltsplan ſeit Jahren, aber es war nur eine Scheinpoſition, denn der Senat in ſeiner Eigenſchaft als Magiſtrat konnte die Bewilligung der notwendigen Mittel für einen Neubau bei der Stadtbürgerſchaft, die ein getreues Abbild des Volkstages war, nicht durchſetzen.

Gleich nach der Machtübernahme durch die NSDAP. in Danzig entſchied Gauleiter Albert Forſter, daß dem unwürdigen Zuſtand ein Ende zu machen und das Gebäude des Stadttheaters zeitgemäß umzubauen ſei.

Das Danziger Stadttheater erhielt die Bezeichnung „Staatstheater", um ſchon im Namen zu betonen, daß ſeine Miſſion nicht an den Stadtgrenzen endige. Aber ſchon im Mai 1935 wurde mit dem Abbruch des alten Gebäudes begonnen, das unter den deutſchen Theatern das wahrhaft patriarchaliſche Alter von 135 Jahren erreicht hatte. War zunächſt nur an einen zeitgemäßen Umbau gedacht worden, ſo ergab ſich nun, daß das alte Haus ſo baufällig war, daß es nur als ein Wunder bezeichnet werden konnte, daß es nicht längſt eingeſtürzt war und unendliches Unheil angerichtet hatte. Wenn eine Kataſtrophe gewiſſermaßen noch in

letzter Stunde vermieden wurde, so verdankt Danzig das nur der großen Kunstliebe und der zupackenden Art seines Gauleiters, denn die Fundamente des Hauses waren vermorscht, und das Haus hatte eigentlich in der Luft geschwebt. So wurde aus dem geplanten Umbau ein völliger Neubau. Als infolge der finanziellen, durch Polen verursachten Nöte der Stadt Danzig der Bau 1935 vorübergehend eingestellt werden mußte, griff nach einem Vortrag des Gauleiters der Führer helfend ein und ermöglichte durch Bereitstellung der notwendigen Mittel, daß noch am 1. Weihnachtsfeiertag des Jahres 1935 das neue Haus seiner Bestimmung übergeben werden konnte.

Professor Schultze, Naumburg, hatte den alten quadratischen Kuppelbau des Stadtbaumeisters Held in jungen Jahren als Kämpfer für eine neue deutsche Baukunst in seiner schlichten Formgestaltung als Beispiel hingestellt. Der Volkswitz der Danziger aber taufte ihn seiner Form wegen, als der Bau alt wurde, „die alte Kaffeemühle". Als man daranging, die alte Kaffeemühle zeitgemäß umzubauen, ahnte niemand, wie es um das alte Haus stand, daß seine grundlegenden Eisenroste längst verfault waren und daß nur noch ein völliger Neubau helfen konnte. Sonst hätte man das neue Haus vielleicht an anderer Stelle errichtet und damit die alte hübsche Apotheke neben dem Zeughaus auf diese Weise freigelegt. Aber der mit der architektonischen Gestaltung beauftragte damalige Denkmalspfleger, Professor Otto Kloeppel, wollte auch das alte Stadtbild, wie es im Laufe der Jahrhunderte gewachsen war, erhalten. So wurde das Theater in seinen Grundrissen für den Zuschauerraum erhalten und in seinen klassizistischen Formen vor dem herrlichen niederländischen Renaissancebau Antony van Obbergens, dem Zeughaus, von dem Dehio sagt, daß es das reifste und bedeutendste Werk holländischer Auffassung in den deutschen Gebieten der Ostsee sei, erneuert. Der Grundsatz der Einfügung des neuen Baues in das Stadtbild machte dem Baumeister manches Kopfzerbrechen. So durfte das Bühnenhaus nicht zu hoch hinauswachsen, was wiederum dem Bühnentechniker Sorgen hinsichtlich des Schnürbodens verursachte. Die schmucke innere Ausgestaltung des Hauses durch die Architekten Frick und Pries betonte den intimen Charakter des Theaters. Hatte das alte Haus in seiner ersten Gestaltung einmal 1600 Plätze, die schließlich aus feuerpolizeilichen und Raumgewinnungsgründen auf insgesamt 1088 Plätze vor dem Abbruch herabgesunken waren, so weist das neue Haus nur noch 993 Plätze auf, weil nach dem ausdrücklichen Wunsch des Gauleiters nach Möglichkeit jeder Volksgenosse seinen Sitzplatz haben soll. So gibt es im neuen Hause nur noch 75 Stehplätze gegenüber 310 im alten Hause. Vom alten Hause sind lediglich die Säulen erhalten. Die Enge und Verschachtelung des alten Baus ist überall beseitigt. Für den Theaterbesucher sind breite Wandelgänge geschaffen und für die Verwaltung und die Künstlerschaft würdige, lichte Räume, indem zahlreiche Nebengebäude um das alte Theater in den Neubau einbezogen wurden. Vor allem aber wurden durch den Umbau die technischen Voraussetzungen für gute Aufführungen geschaffen. Die Bühne verhält sich wie 2 : 1 zum Zuschauerraum. Die Bühnenöffnung ist 10,5 Meter breit. Ein Rundhorizont von 10 : 30 Meter wurde geschaffen und seine Beleuchtung erfolgt mit einer Lichtstärke von 72 700 Watt. Der Orchesterraum wurde, über einer Korklage akkustisch einwandfrei gestaltet und wesentlich erweitert.

Gauleiter Albert Forster stellte dem neuen Staatstheater die Aufgabe, Danzig den alten Theaterruf zurückzuerwerben, den es schon einmal gehabt habe. Die Blicke Deutschlands würden auf diese neue Kulturstätte gerichtet sein, die eingereiht werden solle unter die großen Theater des Reiches.

Schon betagt, übernahm der künstlerische Leiter der Zoppoter Waldoper, Generalintendant Hermann Merz, auf Wunsch des Gauleiters die Leitung der neuen Bühne, die in der ersten halben Spielzeit 1935—36 nur das Schauspiel pflegte, mit der zweiten Spielzeit aber auch Oper und Operette aufnahm.

Die Eröffnungsaufführung gab den beide größten Deutschen in Dichtung und Tondichtung das erste Wort mit Beet-

hovens Ouvertüre „Weihe des Hauses“ und Goethes „Faust“ erster Teil. Es war eine Aufführung, die mit einem Schlage das Danziger Theater herausriß aus dem provinziellen Charakter, in den es, durch die räumlichen und technischen Unzulänglichkeiten bedingt, allmählich abgeglitten war. Ein hoher Sechziger, hat Merz mit Beendigung der Spielzeit 1940/41 die Leitung der Bühne der Gauhauptstadt in jüngere Hände gelegt.

Die Abtrennung Danzigs vom Reich durch den polnischen Korridor, mit Paß- und Zollschikanen im Gefolge, und dann der Ausbruch des Krieges haben der Leitung der Bühne in den sechs Spielzeiten Schwierigkeiten bereitet, wie Theater gleicher Größe im Reich sie niemals kennengelernt haben. Mag ein Kunstbetrachter zu Einzelaufführungen und zu den einzelnen künstlerischen Leistungen in Schauspiel, Oper, Operette und Tanz sich stellen wie er es nach seiner Überzeugung muß — die Spielzeiten von 1935/36 bis 1940/41 werden aus der Geschichte der neuen Theaterkunst in Danzig nicht wegzudenken sein. Sie haben, vor allem im Schauspiel, oft ganz hervorragende Gesamtdarbietungen gebracht, die sich würdig an die Seite der Leistungen anderer großer Bühnen im Reich stellen konnten. Man braucht sich nur die Reihe der Uraufführungen in dieser Zeit in Erinnerung zu rufen, um zu erkennen, daß eine neue Tatkraft im Hause am Theaterplatz, Achtung heischend, sich geltend machte. Es ist dabei gleichgültig, ob die Werke, die in Danzig uraufgeführt wurden, sich durchgesetzt haben. Die meisten von ihnen waren zum mindesten bemerkenswert und lohnten den Versuch, ein Dichterwerk auf der Bühne zu erproben. Wir erinnern an das Nansenschauspiel von Erik Brädt „Fahrt nach Nebelheim“, das zum erstenmal die Arktis auf die Bühne brachte, und ferner an den großen Uraufführungserfolg von Michael Haupts „Kreuzzug 1921“, dem ersten wertvollen antibolschewistischen Drama der deutschen Bühne, an Hans Rehbergs „Suezkanal“ und andere mehr. Nicht vergessen wollen wir auch die Mühe, die sich das Staatstheater unter Merz gemacht hat, um heimische Dichter mit ihren Werken durchzusetzen.

Max Halbes „Erntefest“ ist von Danzig an andere deutsche Bühnen weitergegangen und sein Hohenstaufendrama „Kaiser Friedrich der Zweite“ ist gleichfalls in der Gauhauptstadt, deren Ehrenbürger er ist, aus der Taufe gehoben worden. Franz Erdmanns „Pidder Lüng“ war mit viel Liebe inszeniert, und die Uraufführung brachte dem Dichter auch einen freundlichen Erfolg.

Viele Werke, die den Danzigern so lange vorenthalten waren, wie „Kriemhilds Rache“ von Hebbel und der zweite Teil des „Faust“ brachte Merz neben vielen Werken neuerer Dichter heraus Die Klassiker fanden eine besondere Pflege im neuen Danziger Staatstheater, und die Pflicht gegenüber den lebenden Dichtern wurde nicht vergessen. Ist Danzig stolz darauf, daß so bedeutende Schauspieler, wie Theodor Loos, Hans Söhnker und der Dichter Georg Joch aus ihrem Theater hervorgegangen sind, so können sie nicht minder stolz darauf sein, daß hochbegabte Künstler, wie Werner Hessenland, Ullrich Haupt, Lia Piltti und den sehr befähigten Kapellmeister Schwieger, die von Danzig aus an größere Wirkungsstätten gingen, zu den Mitgliedern des Danziger Staatstheaters zählten.

Auch das wollen wir nicht vergessen, daß die letzten sechs Spieljahre wieder die Theaterbegeisterung der Danziger geweckt haben. Bevor man in Danzig nach Zigaretten und Bonbons anstand, gab es Schlangen nach Eintrittskarten vor dem Staatstheater, und zwar von 1935 an, während noch die vorhergehenden Spielzeiten gähnende Leere bei Werken wie Andreas Hollmann zeigten. 1936 wurde dem Staatstheater eine Staatliche Schauspielschule angegliedert, aus der gleichfalls schon Kräfte hervorgingen, die an anderen Bühnen beachtliche Erfolge errangen.

Das Danziger Staatstheater, das wieder von der Gauhauptstadt verwaltet wird, soll nun mit neuen Kräften einer neuen Blütezeit entgegengeführt werden, um die Aufgabe weiterzuführen, die der Gauleiter ihm bei der Eröffnung 1935 gestellt hat.

Hanns Strohmenger

Die Mission der Zoppoter Waldfestspiele

Als der verdienstvolle Bürgermeister Woldmann vor nun mehr als 30 Jahren den Festspielplatz in der Talmulde der Zoppoter Promkenhöhe begründete und Paul Walther-Schäffer 1909 als erste „Waldoper" Konradin Kreutzers romantisches „Nachtlager von Granada" inszenierte, werden beide wohl kaum geahnt haben, daß ihre Bühne einmal eine „Reichswichtige Festspielstätte" werden und eine große kulturelle und nationale Mission zu erfüllen haben würde.

Die durch einen Zufall entdeckte wundervolle Akustik dieses Tales hat den Gedanken aufkommen lassen, hier musikalische Werke zur Aufführung zu bringen, die durch ihren Stil und ihre Handlungsorte in den Wald hineinpassen und in der echten Natur eine weitaus stärkere Wirkung ausüben können, als in der gemalten Kulisse der Innentheater. Paul Walther-Schäffer, der erste Spielleiter der Zoppoter Waldbühne, der auf ihr in den langen Jahren seiner künstlerischen Wirksamkeit eine sehr wesentliche Pionierarbeit für den Gedanken des Freiluftheaters geleistet hat, ließ sich bei seinen Inszenierungen stets von der Absicht leiten, zum bestimmenden szenischen Faktor die vorhandene Natur selbst zu machen, die durch möglichst wenig Kunstbauten in ihrer ursprünglichen Wirkung beeinträchtigt werden sollte. Die „Primitivität" seiner Bühnenbilder war eine durchaus gewollte und auch zweifellos sehr eindrucksvolle, denn keine noch so natürlich wirkende Kulisse kann schöner sein, als der echte Schmuck der hohen, sich leicht im Abendwind wiegenden Bäume, die damals nicht nur die Bühne im weiten Umkreis umstanden, sondern in einzelnen Gruppen mitten auf der Spielfläche standen und „mitspielten".

Das beherrschende Erlebnis dieser Aufführungen war also — nach dem Zeugnis derer, die sie miterlebten — bildmäßig das unauffällige Aufgehen der wenigen künstlichen Bühnenbauten in das Bild des Waldes, musikalisch das harmonische Verschmelzen der Musik und des Gesanges mit den nächtlichen Stimmen der Natur.

Es ist nicht leicht gewesen, für die Zoppoter Waldbühne einen eigenen, wesensgemäßen Aufführungsstil zu finden. Es konnten hier weder die Prinzipien der Guckkastenbühne, noch die des reinen Naturtheaters zur Anwendung kommen, noch konnte sie als Freilichttheater behandelt werden. Ihr Weg mußte mitten zwischen diesen Stilprinzipien hindurchführen und von jedem etwas aufnehmen. Es mußte ein Stil gefunden werden, der die Natur der Bühne zu ihrer vollen, beherrschenden Wirkung kommen ließ, ohne Bühnenaufbauten und die technischen Hilfsmittel des modernen Theaters ganz zu verbannen. Dabei stand von vornherein immer die Gefahr im Hintergrund, daß einmal die Technik über die Natur siegen könnte und die Waldoper damit ihrer tragenden Idee entkleidet sein würde.

Die größte Schwierigkeit wurde von Anfang an in der Wahl der Stücke erkannt. Die deutsche Oper verfügt über recht wenige Werke, die man ohne Zwang ganz in die Natur verlegen kann. Meist sind es nur einige Akte eines Werkes, die die Stimmung des Waldes vertragen. Es kam nach dem „Nachtlager von Granada" 1910 Wagners „Tannhäuser" zur Aufführung. Man spielte lediglich den ersten und den dritten Akt, da man sich nicht getraute, die Wartburg des Sängerkrieges im Walde aufzubauen. 1911 gab es Tuilles „Lobetanz", 1912 Smetanas „Verkaufte Braut" und Humperdincks „Hänsel und Gretel", 1913 Glucks „Maienkönigin" und Strauß' „Zigeunerbaron", 1914 Webers „Freischütz", und 1915 Hofmannsthals „Jedermann".

Kohlenmarkt, von Meyerheim, 1824
(Original Stadtmuseum Danzig)

Dieser im Ganzen recht uneinheitliche Spielplan, der nicht vor Operette und Schauspiel zurückschreckte, zeigt, wie tastend man die Wirkungsmöglichkeiten der Waldbühne nach allen Seiten hin zu erforschen suchte, ehe man zu einer klareren Linie vorstoßen konnte.

Die genannten Aufführungen haben zumeist recht starke Erfolge gehabt, die natürlich mehr oder minder lokal geblieben sind. Eine immer stärkere Heranziehung bedeutender Künstler hat der Zoppoter Waldoper aber schon damals eine stetig wachsende Beachtung eingetragen.

Ihre weittragende Bedeutung hat die Waldoper aber erst nach dem Weltkriege gewonnen, als sie durch die unglückliche Versailler Grenzziehung und die Lostrennung Danzigs vom Deutschen Reich unmittelbar an der polnisch-Danziger Grenze gelegen war und zu ihrer künstlerischen Aufgabe noch eine bedeutende nationale Verpflichtung trat.

Es kamen zunächst noch 1919 Anzengrubers „Kreuzelschreiber", 1920 Leoncavallos „Bajazzo" und 1921 Beethovens „Fidelio". Mit dieser „Fidelio"-Aufführung wandte sich Walther-Schäffer von der Spieloper ab und trug sich mit dem Gedanken, fortan nur noch die große Oper aufzuführen, die in ihrem Stil und ihrer musikalischen Wucht der Erhabenheit des Waldes entsprach. Er bahnte damit die künftige Entwicklung der Zoppoter Waldoper an, konnte selbst aber ihren Weg nicht weiter verfolgen, da der Tod der Erfüllung seiner mit der Leidenschaft eines großen Herzens verfolgten Lebensaufgabe ein Ende setzte.

Mit der Nachfolge Paul Walther-Schäffers wurde Intendant Hermann Merz beauftragt, der sich mit ungeheurer Intensität an seine neue Aufgabe machte und sich leidenschaftlich für den Gedanken der Waldoper einsetzte. Es gelang ihm, bedeutende Dirigenten wie Knappertsbusch, Max v. Schillings, Hans Pfitzner, Karl Elmendorff, Robert Heger und Karl Tutein zu gewinnen, von denen die letzten beiden noch heute ständige Dirigenten der Waldoper sind.

Wenn auch nach seiner ersten Inszenierung in Zoppot, dem „Siegfried" im Jahre 1922, das Krisenjahr 1923 zunächst noch einmal ein Halt setzte, so wurde doch im Jahr darauf die Arbeit mit einer Einstudierung der „Walküre" unentwegt fortgesetzt und gesteigert. Hermann Merz vergrößerte den Chor und das Orchester, baute den technischen Apparat der Bühne nach allen Seiten aus, verpflichtete immer bessere Künstler, war geschickt in der Propaganda und verbreitete den Ruf der Bühne weit über die Grenzen des damaligen Freistaates. Mehr und mehr wandte er sich den Werken Richard Wagners zu, brachte 1925 „Tannhäuser" einschließlich der Wartburgszene, 1926 „Lohengrin", 1927 „Götterdämmerung", 1928 „Parsifal", 1929 „Die Meistersinger von Nürnberg", 1931 den „Ring" ohne „Rheingold", 1932 „Lohengrin" und d'Alberts „Tiefland", und 1933 „Tannhäuser" und Beethovens „Fidelio". Ab 1934 wurden nur noch Werke Wagners aufgeführt. Als „Richard-Wagner-Festspielstätte" wurde die Zoppoter Waldoper, obgleich sie außerhalb der damaligen Reichsgrenze lag, bald darauf zur „Reichswichtigen Festspielstätte" erhoben und war alljährlich der Anziehungspunkt vieler tausend Besucher.

So viel sei zum äußeren Gang der Entwicklung der Bühne gesagt. Wenn man untersuchen will, worin die Leistung der Zoppoter Waldoper bestand oder besteht, so muß man das Erlebnis einer Aufführung in den gefühlsmäßigen und in den künstlerischen Bereich zerlegen, die sich hier sehr wesentlich voneinander unterscheiden, wenn sie sich natürlich auch wechselseitig bedingen.

Sei zunächst vom gefühlsmäßigen Erlebnis die Rede, weil es für die überwiegende Mehrheit der nach Zehntausenden zählenden Besucher zweifellos das Entscheidende ist.

Die eigenartige Atmosphäre der Festspiele beginnt nicht erst auf dem weiten himmelüberdachten Zuschauerplatz zu wirken, sondern schon in der Stadt, ja schon in den Vorortbahnen und Autobussen, die zu bestimmter Stunde die Waldopernbesucher nach Zoppot bringen. Mit Mänteln und Decken und meist auch mit kleinen Klappstühlchen bewaffnet, ziehen sie aus, — schon unterwegs ganz im Banne des erwarteten Genusses — reihen sich in den Zoppot in den dichten

„Pilgerstrom", der vom Stadtkern zum Walde hinaufführt und tragen mit sich eine festlich erwartende Stimmung. Der Wald umfängt sie mit seinem kühlen Wehen. Das Stimmengewirr der Tausende bekommt etwas feierlich Gedämpftes, das durch die mählich sinkende Dämmerung sich langsam auch über die Natur verbreitet. Das leise Rauschen der sich wiegenden Baumwipfel erzeugt schon Harmonie, ehe das tragende Motiv der Oper als dreimaliger Hornruf den Beginn der Aufführung verkündet. Dann klingt aus dem unsichtbaren Orchester plötzlich das leise Singen der Geigen auf, in Intervallen wachsend, untermalt von dem warmen, dunklen Summen der Celli und der Bässe, hell schmettern wie Fanfaren die Bleche drüber her, die Schellen schreien gell dazwischen, dumpf hämmern die Pauken ihren Rhythmus und wieder dämmt sich die Flut der Töne zu einem sanften Schwingen der Streicher. Da fährt ein Windhauch durch die Bäume und läßt sie rauschend singen, ein aufgeschreckter Vogel schreit seine Angst hinaus, von ferne dringt zärtlich der werbende Ruf eines Kuckucks herüber, alle Stimmen der Nacht durchdringen das Pianissimo des Orchesters, vereinigen sich mit ihm zu einer seltsam bezwingenden Harmonie, die schon jenseits der Musik liegt, vielleicht auch über ihr, und zaubern eine berückende Stimmung hervor. Geheimnisvoll raschelnd schiebt sich der dichte, grüne Laubvorhang auseinander und gibt den Blick auf den lichtdurchwobenen Wald frei, in dem Landgraf Hermann jagt, in dem Tannhäuser aus dem Venusberg zur Welt zurückfindet, Elisabeth vor dem Marienbilde in Schmerz versinkt und der Zug der Pilger entsühnt aus Rom zurückkehrt. Über diesem Bilde stehen am dunklen Nachthimmel blinkend die Sterne, ballen sich die Wolken und pressen sich zu fernen Gewittern zusammen, während unten auf der Bühne der unglückselige Tannhäuser die Welt verflucht, die ihn enttäuscht. Da mischt sich aus dem Klingen schöner Stimmen, aus der orchestralen Gewalt der Musik, aus dem hörbaren Atem der Natur jener zaubervolle Klang, der das Geheimnis der Zoppoter Waldoper in sich birgt.

Wir wollen es uns versagen, noch mehr Stimmungen hervorzurufen, wir wollen nicht schildern, wie es ist, wenn über der Beschwörungsszene des „Freischütz" ein natürliches Wetterleuchten am Himmel zuckt, wenn Siegfrieds Fragen ein echtes Waldvögelchen antwortet, oder was dergleichen zaubervolle Stimmungen mehr sind, die man unverhofft in der Waldoper erleben kann. Es ist sicher genug davon gesprochen, daß das naive Gefühl der Hauptträger eines solchen Aufführungserlebnisses ist. Fügt man noch hinzu, was dem Auge geboten wird, erwähnt man die großen Massenszenen etwa der Festwiese in den „Meistersingern", in der 600 Menschen als Zünfte und Volk auf die Bühne kommen, so rundet sich das Bild. Es ist zweifellos, daß hier auf eine nach Tausenden zählende Zuschauermenge alljährlich mit allen verfügbaren Mitteln große Wirkungen ausgeübt werden und es ist ebenso unzweifelhaft, daß die Zoppoter Waldoper damit gerade zur Freistaatzeit eine außerordentlich wichtige nationale Aufgabe erfüllt hat. Unmittelbar an der Grenze gelegen, hat sich die Waldoper zu einem höchst wirksamen Ausstrahlungspunkt deutscher Kultur gemacht. Das ist eine Tatsache, die man weder der Waldoper selbst, noch ihrem langjährigen Leiter, Hermann Merz, vergessen darf.

Nach Erfüllung dieser nationalen Aufgabe außerhalb der Reichsgrenzen muß die Sorge um die zukünftige Aufgabenstellung der Zoppoter Waldoper nun auch zu einer Untersuchung des rein künstlerischen Gehaltes ihrer Aufführungen leiten. Dabei muß man sich zwangsmäßig von allen unbestimmbaren Gefühlen befreien, ob sie aus der Naturstimmung oder aus nationalen Empfindungen erwachsen. Die Sonderstellung der Zoppoter Festspiele als nationaler Ausstrahlungspunkt außerhalb der Reichsgrenzen hat 1939 aufgehört. In demselben Maße, in dem Danzig selbst trotz der diese Entwicklung naturgemäß hemmenden Einwirkung des Krieges immer stärker in das Gefüge des Reiches hineinwächst, wird auch die Waldoper sich in den großen Ring der deutschen Theater einfügen. In diesem Ring wird sie sich ihren Namen von neuem erobern

müssen und dabei wird nicht die gefühlsmäßige Einstellung ihrer vielen treuen Anhänger ausschlaggebend sein, sondern allein ihre künstlerische Leistung. Einen höheren und schöneren Wettbewerb kann es für ein deutsches Kunstinstitut ja auch gar nicht geben. Und nur, wenn sie in diesem Wetteifer der Kräfte erfolgreich besteht, wird sie die Aufgabe erfüllen, die ihr als große deutsche Freiluftbühne im neuen Ostraum gestellt werden kann.

Wir müssen noch einmal zurückkehren zu der Idee, die Paul Walther-Schäffer bewegte, als er seine ersten Inszenierungen im Zoppoter Walde durchführte. Sie hieß: Wirksamwerdenlassen der Natur auf der Bühne und harmonische Verschmelzung der Kunst mit der Natur.

Die Entwicklung, die die Waldoper in den letzten zehn Jahren durchgemacht hat, hat zweifellos von diesem Ziel etwas abgeführt. Die ständige Vergrößerung des Bühnenapparates hat auch eine weitgehende Technisierung mit sich gebracht. Die Bühnenaufbauten wuchsen Meter um Meter, bis sie die Bäume überragten und den Wald fast völlig verdeckten. Wurden in den ersten Jahren die mitten auf der Bühne stehenden lebenden Bäume stets geschickt in das Bühnenbild mit einbezogen, so schienen sie dem „technischen Fortschritt" der Bühne bald hinderlich, und ein Baum nach dem andern fiel der Axt zum Opfer, bis es zur Erstellung von Waldbildern schließlich gar notwendig wurde, künstliche Bäume aufzustellen — und damit war dann endgültig der gefährliche Punkt erreicht, an dem die Waldbühne aufhört, eine Waldbühne zur sein, und nur noch eine Bühne im Walde übrigbleibt.

Getragen wurde diese Entwicklung von einem entscheidenden Gedankenfehler. War es der ursprüngliche Waldoperngedanke, Werke aufzuführen, die sich auf Grund ihrer Schauplätze möglichst harmonisch in das vorhandene natürliche Waldbild einfügen ließ, so kehrte sich dieser Gedanke allmählich in sein Gegenteil um, indem versucht wurde, Werke, die gar nichts mehr mit dem Walde zu tun haben, trotz alledem oder vielleicht gerade deshalb zur Aufführung zu bringen.

Diese Entwicklung trat mit der Inszenierung des Ring-Vorspiels „Rheingold" in ein entscheidendes Stadium. Das „Rheingold" macht schon der im Prinzip auf Unnatur angewiesenen Guckkastenbühne bekanntlich große Schwierigkeiten. Wieviel mehr noch einer Naturbühne im Walde. Wir wollen die Geheimnisse der Zoppoter Bühne hier nicht preisgeben und die technische Lösung dieses Problems nicht enthüllen. Es ist aber selbstverständlich, daß das nur mit einem der Natur der Bühne völlig widersprechenden ungeheuren Aufwand an technischen Mitteln möglich war. Genau so problematisch mußte die Inszenierung des „Fliegenden Holländer" sein.

Nun, es ist gemacht worden, und wir wollen gar nicht verkennen, daß es in seiner Art durchaus nicht ungeschickt eingerichtet worden ist, und ebenfalls nicht, daß es sicher viele Besucher der Waldoper gegeben hat, denen auch das gefallen hat. Aber das ist ja nicht das Entscheidende. Es kommt ja nicht auf den Beifall am Schluß des Aktes an, von dem man nie weiß, ob er dem technischen Zauberwerk des versinkenden Schiffes, oder nicht doch allein dem musikalischen Werk und der Kunst der Sänger galt, sondern auf die Frage, ob so etwas künstlerisch zu verantworten ist. Und diese Frage ist eine sehr ernste und tiefe Gewissensfrage, wie sie sich jeder ausübende Künstler bei seiner Arbeit täglich von neuem stellen muß.

Vom Gesichtspunkt der Natürlichkeit des Bühnenbildes, die die umgebende Natur verlangt, sei auch noch der Hinweis erlaubt, daß die notwendigen Bühnenbauten stets dreidimensional und plastisch erstellt werden sollten und niemals sichtbar den Eindruck einer gemalten Kulisse machen dürften, da nur der plastische Bau im Walde als „natürlich" empfunden werden kann.

Doch es darf hier nicht der Eindruck entstehen, als ob diese Arbeit geschrieben worden wäre, um die Waldoper als solche kritisch zu bemängeln. Im Gegenteil. Es soll hier ein klares und deutliches Bekenntnis zur Waldoper abgelegt werden, die, wie gesagt, bereits eine große Aufgabe erfüllt hat und die einer neuen, größeren Mission entgegengeht. Der Erfüllung dieser Mission sollen auch

diese Zeilen dienen. Es geht darum, vom Gesichtspunkt des interessierten Zuschauers die Frage aufzuwerfen, in welcher Weise die Zoppoter Waldoper am besten allen auf sie gestellten Erwartungen erfüllen und sich in der Reihe der deutschen Bühnen den Ehrenplatz als eines der führenden Kulturinstitute im deutschen Osten erringen kann.

Mit dieser Erörterung scheinen mir folgende Probleme im Vordergrund zu stehen:

Erstens die allgemeine Forderung „Zurück zur Natur!". Die Waldoper wird zweifellos nur dann ihre künstlerische Vollendung erreichen, wenn sie sich niemals von ihrem Wesenskern, dem Walde, der unberührten, zaubervollen Natur entfernt, sondern die Natur zum harmonischen Zusammenklingen mit der Kunst bringt. Hier ist der Ausstrahlungspunkt der großen und entscheidenden Wirkungen, die von der Waldoper ausgehen. Man denke nur daran, daß eine der schönsten Szenen auf dieser Bühne das Gebet der Elisabeth im „Tannhäuser" ist, weil hier fast überhaupt keine zusätzlichen Bauten notwendig sind und der Wald in seiner eigenen Schönheit wirken darf.

Das lenkt sofort zur zweiten Frage über: der Wahl der Stücke. Es gibt bekanntlich wenig Werke in der Opernliteratur, die sich im Walde zwanglos zur Aufführung bringen lassen. Wie wir drastisch erlebt haben, nicht einmal alle Werke Richard Wagners. Es wird sich auf die Dauer wohl nicht vermeiden lassen, sich von dem Gedanken der Wagner-Festspielstätte abzuwenden, und die damit verbundene freiwillige Beschränkung auf die Schöpfungen des Bayreuther Meisters aufzugeben. Damit würde sich eine wesentliche Vermehrung der verfügbaren Stücke und zugleich eine Verlebendigung des Spielplanes ergeben. Vielleicht findet sich eine Danziger oder eine Reichsstelle, die darüber hinaus sich in Form eines gut dotierten Preisausschreibens an die deutschen Komponisten wendet und ihnen damit die Anregung gibt, Opern zu schaffen, die in ihrer Zweckbestimmung von vorneherein auf die Waldbühne abgestellt sind. Vielleicht empfiehlt es sich, einem bestimmten Komponisten einen direkten Auftrag zu geben. Schließlich ist auch zu erwägen, ob man nicht die wundervolle Akustik des Festspielplatzes getrost auch dem Sprechtheater öffnet und auf dieser Bühne Schauspiele zur Aufführung bringt, so daß sich späterhin alljährlich in Zoppot Festspiele durchführen ließen, in denen sich Oper und Schauspiel ergänzten, wie es zum Beispiel Salzburg mit ungeheurem Erfolge macht. Damit würde sich die Bedeutung der Zoppoter Bühne, die schon jetzt einen großen Ruf besitzt, wesentlich steigern lassen.

Im Bewußtsein der Tatsache, daß den Kulturstätten des Reichsgaues Danzig-Westpreußen und neben dem Danziger Staatstheater damit auch der Zoppoter Waldbühne nach Beendigung des Krieges eine weitaus höhere Aufgabe und Verpflichtung auferlegt werden wird als jemals, mögen alle Kräfte dahin wirken, die Zoppoter Waldfestspielstätte zu einem großen, weitreichenden Ausstrahlungspunkt deutscher Kultur im neuen deutschen Ostraum zu machen.

Karl Pempelfort

Theater im Osten

Das gigantische Ringen unserer Zeit hat die Augen der ganzen Welt gen Osten gerichtet, wo sich in den gewaltigsten Schlachten, die die Weltgeschichte gesehen hat, das Schicksal Europas entscheidet. An diesem Kampf, in dem das deutsche Schwert die Widersacher der abendländischen Kultur vernichtend trifft, nimmt der deutsche Osten besonderen Anteil. Denn der Kampf mit den kulturfeindlichen Gewalten des Ostens ist seit je der Schicksalskampf dieses Grenzlandes gewesen. Seit Jahrhunderten ist von Ostpreußen aus das Deutschtum vorgedrungen bis nach Riga und Reval, und hat inmitten der Barbarei des Ostens einen deutschen Kulturraum geschaffen. Hier hat der deutsche Geist nicht nur Städte erbaut, Dome errichtet, Universitäten gegründet, er hat auch der deutschen Dichtung und der dramatischen Kunst die Wege eröffnet. Mit dem Ritterorden kamen bereits die ersten geistlichen Spiele nach Ostpreußen und schon im Jahre 1205 wurde ein solches Spiel in Riga aufgeführt. Nach der Säkularisation des Ordensstaates wurden die Schulen Träger des Theaters in Ostpreußen, bis im 18. Jahrhundert die Bürgerschaft selbst das Theater in seine Obhut nahm.

Als eine der ersten Städte des Reiches hat Königsberg im Jahre 1755 ein festes Schauspielhaus errichtet, dessen Prinzipal Julius Ackermann wurde. Dieser Mann, der eine neue Entwicklung des deutschen Theaters herbeiführen half, brachte sofort nach Erscheinen von Lessings „Miß Sara Sampson" dieses Werk in Königsberg zur Uraufführung. Hätte Ackermann aus Furcht vor einem Russeneinfall Königsberg nicht zu Beginn des 7jährigen Krieges fluchtartig verlassen, so würde Königsberg wohl die Rolle in der Theatergeschichte gespielt haben, die dann Hamburg zufiel, wo Ackermann ein Jahrzehnt später mit Lessing das Theater gründete, das der Grundstein des deutschen Nationaltheaters werden sollte. Ebenso aber wie die Hamburger Bühne, war und blieb das Königsberger Theater im Gegensatz zu den Hofbühnen der damaligen Zeit ein Stadttheater, von Bürgern für Bürger errichtet, das somit schon von Anfang an die Idee eines Volkstheaters verwirklichte. Selbstverständlich war damals noch kein Spielplan im heutigen Sinne möglich, aber bereits 1770 wurden die ersten komischen Opern aufgeführt. Im Schauspiel wagte man sich an „Richard III.", ja sogar an „König Lear" und den „Hamlet". Sehr bald erschienen dann alle schon gespielten Werke von Lessing, Goethe und Schiller, und in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gelangten schließlich fast sämtliche Opern Mozarts zur Erstaufführung: „Entführung aus dem Serail" 1778, dann „Don Juan" 1793 und „Zauberflöte" 1794.

So hat bereits die erste Königsberger Theaterzeit ein starkes kulturelles Leben entfaltet. Am 27. Oktober 1797 wurde diese Entwicklung jäh unterbrochen, da der Theaterbau bis auf den Grund abbrannte. Ein neues Haus, das im Jahre 1800 von keinem Geringeren als Friedrich Gilly erbaut wurde, brannte kurze Zeit nach seiner Fertigstellung ebenfalls ab. Allein die Verbundenheit der Bürgerschaft mit dem Theater war so stark, daß die Stadt sich entschloß, nunmehr ein besseres und größeres Haus mit allen damals bekannten Einrichtungen zu errichten. Es ist ein erhebendes Zeichen für die unversiegbare Kraft des deutschen Volkes, daß in der Zeit der größten deutschen Not im Jahre 1806 in Königsberg, das ein refugium germaniae geworden war, der Grundstein zu einem Theater gelegt wurde, dessen Größenverhältnis noch heutigen Ansprüchen zu entsprechen vermag. Am 9. März 1808 wurde dieses Theater im Beisein der königlichen Familie mit der Aufführung von Mozarts „Titus" feierlich eröffnet. Doch ein seltsames Verhängnis fügte es, daß auch dieses Haus wenige Monate

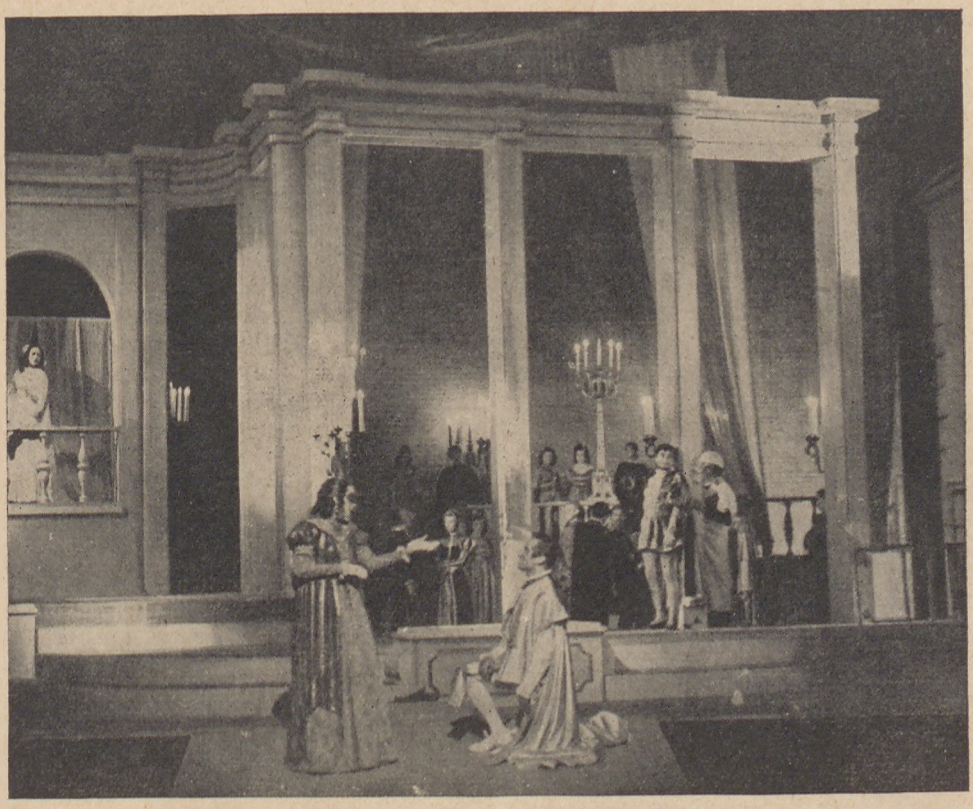
später durch eine Feuersbrunst vernichtet wurde. Aber selbst diese dreimalige Brandkatastrophe konnte den entschlossenen Kulturwillen der Bürgerschaft nicht erschüttern. Da die Brandmauern stehengeblieben waren, gelang es, das Theater notdürftig wieder herzurichten. Die Inneneinrichtung war noch nicht fertig, da eröffnete man das „Neue Schauspielhaus", das noch heute stehende Opernhaus am 9. Dezember 1809 wieder in Anwesenheit des Königs Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise. Nach der endgültigen Fertigstellung des Hauses wurde das Theater am 10. Februar 1810 mit „Wilhelm Tell" sozusagen zum dritten Male eröffnet.

Die nun folgende 120jährige Entwicklung trug den Stempel der bürgerlich-liberalistischen Epoche. Im Sinne dieser Zeit wurde das Theater als privates Unternehmen geführt. Es nimmt daher nicht wunder, wenn es all die Krisen durchmachte, die mit dieser Betriebsform nun einmal verbunden waren. Zudem brachten die schweren Jahre nach den Befreiungskriegen schlechte Zeiten für das Theater. Die späteren Jahre, in denen sich mit der beginnenden Industrialisierung das öffentliche Interesse ganz und gar dem Westen zuwandte und Ostpreußen mehr und mehr zu einer untergeordneten Provinz herabsank, besserten auch nicht die Lage des Theaters. So ist es nicht erstaunlich, wenn oft Jahr für Jahr die Direktionen wechselten und eine Ensemblebildung und eine Spielplangestaltung auf lange Sicht sehr erschwert wurde. Doch trotz dieser ungünstigen Umstände hat die Entwicklung der rastlos schaffenden Bühne zu Höhepunkten geführt und schließlich ein Niveau erreicht, das den großen Bühnen des Reiches ebenbürtig war. Eine ganze Anzahl bedeutender Künstler hat in Königsberg gewirkt, unter ihnen August von Kotzebue, Sophie Schröder, Richard Wagner, Ludwig und Emil Devrient. Viele haben von hier aus ihren glänzenden Aufstieg genommen: Adolf Sonnenthal, Arthur Krausneck und Frieda Leider.

Der Spielplan war im Positiven wie im Negativen der Abdruck und Spiegel seiner Zeit, des 19. Jahrhunderts. Viele Unterhaltungswerke, viele Eintagsstücke füllten den Spielplan eines Theaters, das fast ganz und gar auf Kasseneinnahmen angewiesen war. Aber dennoch gaben die unvergänglichen Werke unserer Klassiker und der wahrhaft schöpferischen Kräfte des 19. Jahrhunderts der Bühne Gewicht und Gesicht. Lessing, Schiller, Goethe, Kleist, Grillparzer, Gluck, Händel, Mozart, Beethoven, Weber, Nicolai, Lortzing und später Hebbel, Ibsen, Hauptmann, Sudermann, Halbe, Wagner, Strauß, Verdi, Puccini, Smetana, Bizet, um nur die wichtigsten herauszugreifen, bildeten mit ihren Werken den wesentlichsten Bestandteil der Aufführungen.

Drei Direktionen haben längere Zeit arbeiten und eine weitgehende Stabilisierung durchführen können. Es waren die Direktionen von Woltersdorff, Staegemann und Varena, die zugleich Marksteine in der Entwicklung des Theaters bedeuteten. Unter Woltersdorff gelangte im Jahre 1846 Hebbels „Maria Magdalena" zur Uraufführung, unter Staegemanns überaus glücklicher Leitung wurde im Jahre 1879 Bizets „Carmen" zum erstenmal in Deutschland aufgeführt, unter Varena wurden 1891 „Cavalleria rusticana", 1909 „Wenn ich König wäre" und „Madame Butterfly" erstmalig aufgeführt.

Im Jahre 1910 wurde mit der Gründung des Neuen Schauspielhauses eine neue Entwicklung der Königsberger Theatergeschichte eingeleitet. Es waren schon früher in Königsberg einige andere Theater neben dem Stadttheater errichtet worden. Aber diese Betriebe, die in der Hauptsache als Sommertheater fungierten, hatten sich immer nur kurze Zeit halten können. Im wesentlichen blieb das Stadttheater der alleinige Träger der Königsberger Theaterkultur und vereinigte in sich, wie alle typischen Stadttheaterbetriebe, Oper, Operette und Schauspiel. Bei dieser Betriebsform konnten notgedrungenermaßen die einzelnen Kunstgattungen nur zu einer bedingten Wirkung kommen. Vor allem stand das Schauspiel ständig in Gefahr, von dem viel Zeit und Raum beanspruchenden Opern- und Operettenbetrieb zurückgedrängt zu werden, so daß



Bühnenbild aus „Fiesko" von Prof. Adolf Mahnke

es nicht mehr in der Lage war, sich selbständig zu entwickeln. So entstanden im ganzen Reich Bestrebungen, die das Schauspiel aus dem überlasteten Stadttheaterbetrieb befreien und zu eigener Wirksamkeit führen wollten.

Diese Bestrebungen fanden auch in Königsberg starken Widerhall und in dem kunstsinnigen Arzt Dr. Arthur Berdrow einen ebenso begeisterten Vorkämpfer, wie in dem praktischen Theatermann Josef Geißel einen begabten Organisator. Ihrer Zähigkeit und ihrem Einsatz ist es zu danken, daß sich eine Anzahl Königsberger Bürger zu einer gemeinnützigen Gesellschaft zusammenschloß, mit deren Hilfe in der Roßgärter Passage eine neue Bühne errichtet, ein neues Personal zusammengebracht und die erste Spielzeit am 8. September 1910 begonnen werden konnte.

Obwohl die Raumverhältnisse der Passage-Bühne sehr beengt, die technischen Mittel begrenzt und die anfänglichen Schwierigkeiten überaus groß waren, setzte sich dieses Theater erfolgreich durch. Das Schauspiel hatte Luft und Boden gewonnen und konnte sich nun in eigener Weise entfalten. Jetzt war es imstande, einen eigenen Stil zu entwikkeln, neue Inszenierungsmethoden herauszubilden und Werke zur Aufführung zu bringen, die bisher nicht in den Spielplan des Stadttheaters aufgenommen werden konnten. Sehr bald zog es eine Reihe hervorragender Kräfte an sich, die seine Leistungen weit über das übliche Niveau hinaushoben, und der jungen Bühne immer größere Anziehungskraft und Bedeutung verliehen.

Diese Entwicklung wurde durch den Kriegsausbruch und den Wechsel der Leitung unterbrochen. Aber bereits im zweiten Kriegsjahr konnte das Neue Schauspielhaus, begünstigt durch die Stillegung des Stadttheaters, einen ungeahnten Aufschwung nehmen und zu stärkster Wirksamkeit gelangen.

Nach dem Kriege änderte sich die Lage jedoch, da das Stadttheater seine Tore wieder öffnete und einen neuen Schauspielbetrieb einführte. Es entstand eine Art Konkurrenzkampf, bis 1924 eine Einigung zustande kam, die dem Stadttheater Oper und Operette und der Passage-Bühne das Schauspiel als ausschließliches Betätigungsfeld zuwies.

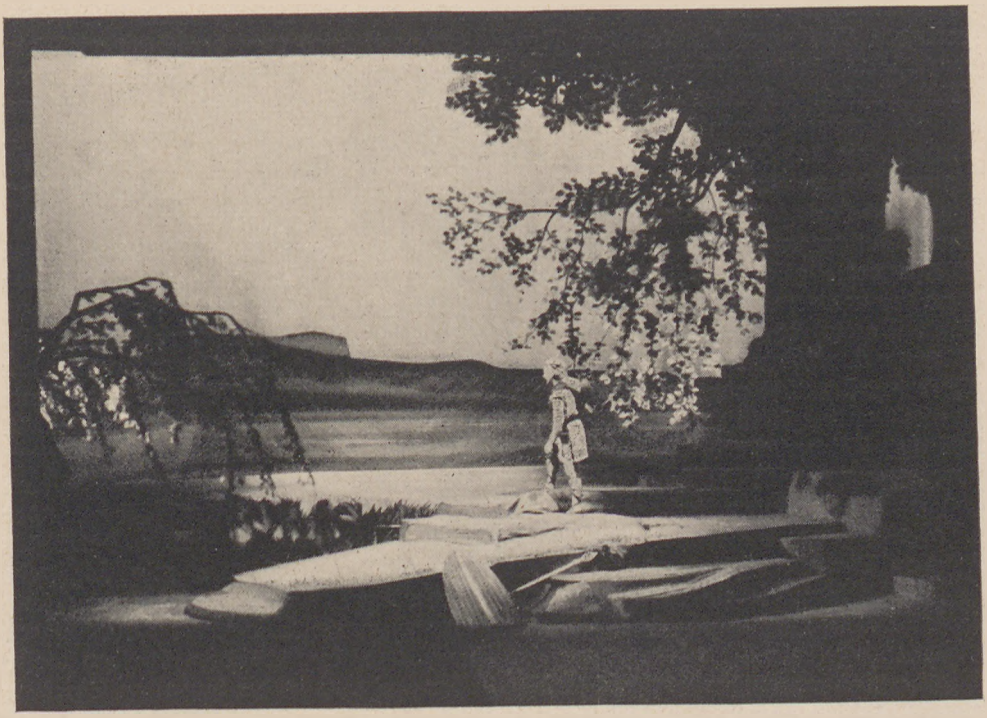
So war eine klare Trennung vollzogen, die dem Schauspielhaus freie Bahn gab. Doch seiner weiteren Entwicklung standen die beengten Raumverhältnisse und die technischen Mängel des Passage-Hauses im Wege. Da gelang es endlich im Jahre 1927 mit Unterstützung der Stadt, dem Schauspiel im umgebauten Hufen-Theater eine neue Wirkungsstätte zu erschließen, die allen künstlerischen Anforderungen entsprach und die Voraussetzungen für eine Arbeit großen Stils erfüllte. Nun standen sich in beiden Häusern wie zwei starke Pole Oper und Schauspiel gleichgerüstet gegenüber.

So hat das Schauspielhaus, privater Initiative entsprungen, trotz der Stürme der Zeit nach außen hin eine glänzende Entwicklung erfahren. Doch den inneren Gefahren der Zeit ist es nicht entronnen. Es hat nicht nur den Vorteil der privaten Initiative erlebt, sondern auch ihre Nachteile. Zwar schwebte seinem Gründer, Dr. Berdrow, ein Volkstheater vor, das nicht nur einem kleinen Kreis, sondern allen Volksgenossen, und vor allem den Minderbemittelten zugänglich sein sollte. Doch einmal privaten Händen anvertraut, geriet die Bühne im Laufe der Zeit immer mehr unter den Einfluß einseitiger privater Interessen. Aus dem geplanten Volkstheater wurde ein ausgesprochenes Gesellschaftstheater, aus einer volksgebundenen Schaubühne eine literatenhafte Kammerspielbühne. In der Nachkriegszeit wurde das Schauspielhaus vollends zu einem Exponent liberalistischer Tendenzen, die sich in Anschauung und Gesinnung in schärfsten Gegensatz zum Volksganzen stellten.

Im Zuge dieser Entwicklung sank das Theater immer mehr zu einer privaten Angelegenheit herab und verlor bald ganz die hohe kulturpolitische Bedeutung, die es einst besaß. Als Richard Wagner an die Königsberger Oper kam, da war dieses Theater für ihn eine Durchgangsstation zu seinem größeren Wirkungsfeld in Riga. In der Zeit der deutschen Ohnmacht jedoch wurde das Deutschtum, das die Völker der Randstaaten mit seinem Blute befreit hatte, immer stärker aus seiner kulturbeherrschenden Stellung verdrängt. Die deutschen Theaterbauten in Dorpat, Riga und Reval wurden enteignet, die deutschen Spielgemeinschaften aufgelöst. Nur noch in Riga spielte eine kleine deutsche Schauspielgruppe in einem früheren Vereinshaus. Dem bedrohlichen Druck von außen wurde damals keine aktive deutsche Kulturpolitik entgegengesetzt.

Entsprechend dieser passiven Haltung des Staates verzichtete die Stadt auf eine eigene kulturelle Initiative und begnügte sich mit finanzpolitischen Maßnahmen und mit polizeilicher Beaufsichtigung der ihr unterstellten Institute, in deren Aufsichtsrat die Parteien und Interessenverbände ihre Macht ausspielten. Die Zuschußfrage wurde ständig mit parteipolitischen Forderungen verknüpft, die mit den Notwendigkeiten des Theaters auch nicht das Mindeste zu tun hatten und den Fortbestand der Bühnen Jahr für Jahr in Frage stellten.

Diese Situation änderte sich mit einem Schlage im Januar 1933. Die nationalsozialistische Revolution, die mit unwiderstehlicher Kraft das ganze deutsche Volk erfaßte und das ganze Reich von Grund auf umbildete, sie hat auch für das Theater eine grundlegende Wandlung gebracht. In Königsberg wurde zunächst die Aktiengesellschaft des Opernhauses und die Privattheater G. m. b. H. des Schauspielhauses aufgelöst und beide Bühnen zu städtischen Theatern gemacht. Damit wurde der unsicheren und wechselvollen Existenz dieser Bühnen ein für allemal ein Ende bereitet und ihnen eine sichere Grundlage gegeben, die sie gegen alle äußeren Störungen schützt. Mit dieser wirtschaftlichen Umstellung erfolgte aber auch gleichzeitig eine geistige Umstellung, die vor allem den Charakter des Schauspielhauses völlig änderte. Aus dem privaten Gesellschaftstheater wurde ein städtisches Volkstheater. Dann erfolgte der zweite Schritt. Opernhaus und Schauspielhaus, die jahrelang nebenein-



Bühnenbild aus „Götterdämmerung" von Prof. Adolf Mahnke

ander und oft genug auch gegeneinander gearbeitet hatten, wurden einer gemeinsamen Leitung unterstellt. Durch diese Zusammenfassung aller Kräfte wurde die Voraussetzung für eine Leistungssteigerung der Betriebe, für eine Verbreiterung der Besuchergemeinschaften und für eine einheitliche Theaterpolitik geschaffen, die gerade hier im exponierten Osten von äußerster Wichtigkeit ist.

Gleichzeitig wurden durch die großzügige Unterstützung und Förderung des Reiches, der Provinz und der Stadt die Bühnen ganzjährig, das Orchester städtisch und der technische Betrieb so vervollkommnet, daß er allen künstlerischen Anforderungen zu entsprechen vermag.

Aber nicht nur der Theaterbetrieb hat eine Umgestaltung erfahren, sondern auch die Organisation des Theaterbesuches. So wurde für Oper und Schauspiel eine einheitliche Miete geschaffen, die verschiedenen Besuchergemeinschaften in die NS.-Organisation „Kraft durch Freude" überführt, für die Wehrmacht geschlossene Vorstellungen eingerichtet und für die Schülerschaft der Kulturring der HJ. geschaffen, der allein über 10 000 Mitglieder umfaßt.

Mit der Durchführung dieser Maßnahmen wurde der Bau der Städtischen Bühnen so gefestigt, daß der deutsche Kulturwille hier wieder zu starker Geltung kommen und seine Sendung im Osten erfüllen konnte. Denn die Aufgabe der Städtischen Bühnen ist eine zwiefache: sie müssen sich durch ihre Leistungen tief im Bewußtsein und Herzen des Volkes verankern und müssen den deutschen Geist im Osten so repräsentieren, wie es die Bedeutung und Lage der Stadt Königsberg erfordern, die das östlichste Kulturzentrum des Reiches darstellt.

Wichtige Etappen sind auf diesem Wege erreicht worden. Unter der Gesamtleitung des Intendanten Max Spilcker konnte eine großzügige Aufbauarbeit geleistet werden. Ein Ensemble wurde in beiden Häusern gebildet, das den großen Bühnen des Reiches ebenbürtig ist. So haben eine ganze Reihe von Kräften in kurzer Zeit von Königsberg aus den Weg nach Berlin, Wien, München, Hamburg, Dresden und anderen großen

Theaterstädten gefunden und Königsberg den Ruf einer künstlerischen Nachwuchsstätte ersten Ranges verschafft. Mit solchen Kräften konnten die Königsberger Bühnen Leistungen vollbringen, die das Niveau eines Provinztheaters bei weitem überschritten.

In der Oper wurden vor allem Standardaufführungen der großen klassischen Meisterwerke geschaffen, deren Ausstattung die bedeutenden Szeniker Professor Emil Praetorius und Professor Adolf Mahnke übernommen hatten. Doch die Oper hat sich nicht nur der vorbildlichen Darstellung der klassischen Kunst, sondern auch der Wiedergabe des zeitgenössischen Opernschaffens mit besonderem Erfolg zugewandt. Nach der Inszenierung von „Tobias Wunderlich" von Josef Haas, die dem Werk den Weg in die deutschen Bühnen öffnete, folgte eine eindrucksstarke Darstellung von Sutermeisters „Romeo und Julia", die dem schwierigen Werk zu einem ungewöhnlichen Erfolg verhalf. Als nächste Neuerscheinung ist die neue Oper "Die Hochzeitsfackel" von Clemens Schmalstich vorgesehen, die noch in dieser Spielzeit in Königsberg zur alleinigen Uraufführung gelangt.

Das Schauspiel, das mit entschlossenem Stilwillen die dichterische Sprache wieder zur Grundlage jeder künstlerischen Darstellung zu machen strebt, hat neben der Pflege der eigentlichen Klassiker in besonderer Weise auch die Stürmer und Dränger zu Wort kommen lassen, so Kleist mit „Penthesilea", „Robert Guiskard" und dem „Prinzen von Homburg" und Grabbe mit „Napoleon" und „Don Juan und Faust". Vor allem aber hat das Schauspiel eine Pionierarbeit für die zeitgenössische Dichtung geleistet. Seit 1933 sind im Königsberger Schauspielhaus folgende Werke zur Uraufführung gelangt: Paul Ernst „Pantalon und seine Söhne", Eberhard Wolfgang Möller „Martin Luther", Klaus Richter „Galoschen des Glücks", Kolbenheyer „Gregor und Heinrich", Albrecht Haushofer „Scipio", Walter Stanietz „Der Bauernkanzler", von der Goltz „Das Meistermädchen", Förster „Verwandte sind auch Menschen", Kaergel „Der böhmische Wind", Apel „Der goldene Dolch", Lope de Vega „Narrheit, Liebelei und Liebe". Auch die jetzige Spielzeit wird trotz der Schwierigkeiten, die diese Zeit mit sich bringt, nicht weniger als fünf Uraufführungen zeitigen: Engel „Abschied von Kythere", Heiseler „Cäsar", Thieß „Der Taugenichts", Lope de Vega „Der verhexte Wald", Frank „Aber Hélène".

Neben ihrem Abendspielplan haben die Städtischen Bühnen eine Reihe von Morgenfeiern in Form von Vorträgen, Szenen, Liedern, Musikwerken und Tänzen veranstaltet. Im Opernhaus wurden selten gegebene Werke und interessante Neuerscheinungen erläutert und dargestellt. Im Schauspielhaus wurde im geistigen Zusammenhang mit dem Abendspielplan ein „Zyklus der Völker" gebracht, der eine Einführung in die wesentlichsten Werke anderer Länder gab. Die hohe Bedeutung, die dieser Arbeit zukam, und der große Erfolg, der ihr beschieden war, hat einen weiteren Ausbau dieser Morgenfeiern in der laufenden Spielzeit erforderlich gemacht.

So sind künstlerische Initiative und geistige Aufgeschlossenheit gepaart mit einem strengen Stilwillen und echter Volksverbundenheit das Kennzeichen eines Schaffens, das alle Mitglieder mit großer Hingabe beseelt, um den Anforderungen gerecht zu werden, die diese Zeit mit sich bringt und all denen eine besondere Verpflichtung auferlegt, die dem deutschen Kulturwillen im Osten Wirksamkeit verleihen sollen.

Heute ist Ostpreußen nicht mehr eine untergeordnete Provinz, heute ist Ostpreußen das mächtige Ausfalltor des Reiches zum Ostraum Europas geworden. Noch kämpfen unsere Heere in gewaltigem Ansturm gegen die Mächte der Zerstörung. Aber schon gilt es, den Osten mit deutschem Kulturgeist zu durchdringen und von neuem in ein blühendes Land zu verwandeln. Den kulturellen Kräften Ostpreußens und nicht zuletzt dem Königsberger Theater, fällt damit ein Aufgabenfeld zu, das in seiner Entwicklung und Bedeutung noch nicht abzusehen ist. Daß es diese Aufgabe erfüllen kann, dazu wollen wir uns alle, die das hohe Glück haben, an diesem Werk mitarbeiten zu können, von Herzen stark machen.

Hugo Hartung

Breslau als Theaterstadt

Rückblick und Ausblick

Es war im April dieses Jahres, als der Dichter Gerhart Hauptmann, dem das deutsche Theater eine Reihe unvergeßlicher Dramen verdankt, im Breslauer Schauspielhaus einer Neuaufführung seines „Bogen des Odysseus" beiwohnte. Mit sichtlicher Ergriffenheit folgte der greise Dichter dem Geschehen der Bühne — einer Ergriffenheit, der er bei einer Nachfeier in den Kreisen der mitwirkenden Künstler dankbaren Ausdruck gab. Was ihn besonders berührte, war die Tatsache, daß er in hoher Vollendung die Aufführung seines Dramas auf der Bühne der Stadt erleben durfte, die in seiner eigenen Entwicklung eine große Rolle gespielt hatte. Hier in der Hauptstadt seines Heimatlandes Schlesien hatte einst in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Realschüler Gerhart Hauptmann seine ersten großen Theatererlebnisse gehabt. Ein Gastspiel der Meininger hatte ihn damals „wie eine unerwartet blendende Wundererscheinung" im Tiefsten seines Herzens angerührt. In des Dichters Erinnerungsbüchern lesen wir darüber: „Es wurde in einem bis dahin ungekannten, ganz großen Stile Theater gespielt. Und so mag man ermessen, was für eine total geknechtete, aller Illusionen beraubte, in ihrem dunklen Drange nach großen Eindrücken lechzende Knabenseele die Erlebnisse Macbeth, Julius Cäsar, die Wallenstein-Trilogie und Kleists Hermannschlacht von dieser Bühne bedeuten mußten. Es war ein ungeheures, ein blitzhaftes Aufleuchten. Alles wurde freilich vom Leerlauf des klappernden Alltags wieder zurückgedrängt, aber es war doch im Innersten zum Besitz geworden und trug eines Tages seine Frucht." Für das Jahr 1942 bereiten die Breslauer Bühnen eine Gerhart-Hauptmann-Woche vor, die einige seiner wesentlichsten Werke in festlichen Aufführungen bringen wird.

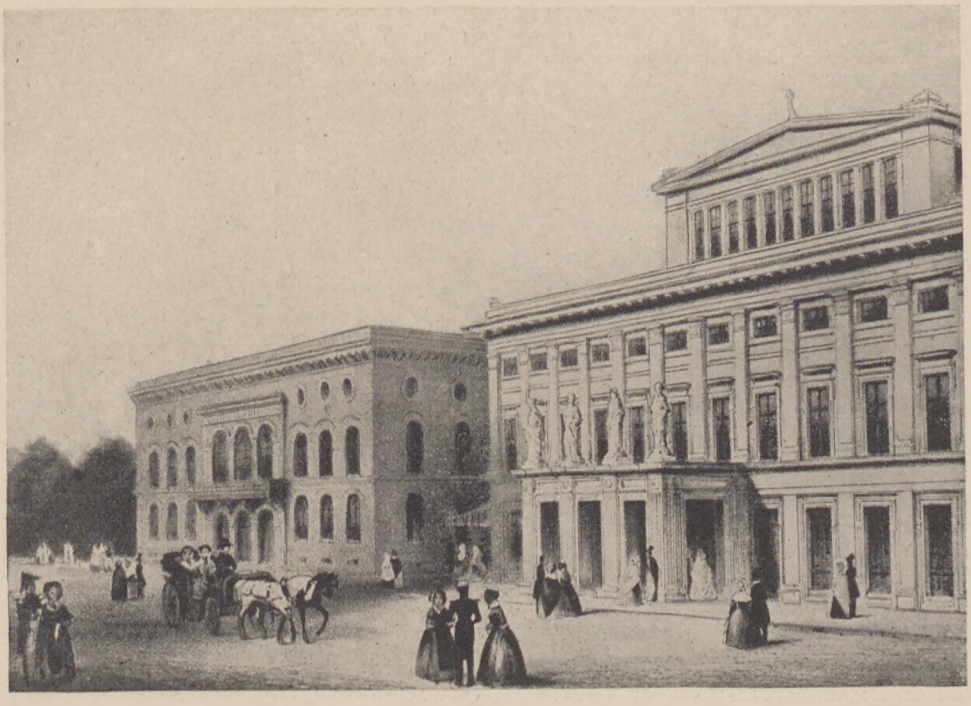
In der Breslauer Theatergeschichte blätternd, haben wir mit diesem Meininger Gastspiel ein Kapitel aufgeschlagen, das zwar nicht von den eigenschöpferischen Kräften seiner Bühne Kunde gibt, das aber in seiner unmittelbaren Wirkung und in seinem späteren Fortwirken doch von besonderer Bedeutung ist. Gehen wir in der Chronik der Breslauer Bühnen ein halbes Jahrhundert zurück, so finden wir in einem anderen Kapitel den Namen eines Mannes mit goldenen Lettern verzeichnet, der als Dramaturg, Dichter und Schauspieler sein Schaffen auf Jahre hinaus in den Dienst des Theaters seiner Heimatstadt stellte: Carl von Holtei. Auch dieser fruchtbare Schriftsteller, dessen etwas weitschweifiger Erinnerungsband „Vierzig Jahre" als köstliches Zeitdokument noch heute Beachtung verdient, schildert uns sein erstes Theatererlebnis, das er als Sechsjähriger hatte: Es war das Erlebnis eines beispiellosen Theaterskandals, der mit der Verhaftung eines ungebührlich rebellierenden Teils des Breslauer Publikums endete. Man nahm im guten alten Breslau jener zwanziger Jahre mit wahrhaft südländischer Leidenschaft für — oder in diesem besonderen Falle, wo es sich um die Aufführung einer minderwertigen Posse handelte — *gegen* sein Theater Partei. Von der Liebe und Anhänglichkeit des gleichen Breslauer Publikums aber spricht ein anderes Kapitel in Holteis Memoiren: Der Dichter nimmt mit seiner Gattin Abschied von der Heimatstadt, um nach Berlin zu übersiedeln. Die junge Frau heißt Luise von Rogée und gilt als das liebreizendste Käthchen von Heilbronn ihrer Zeit. Nach ihrer Abschiedsvorstellung sehen wir die Stadt in einem

Taumel der Begeisterung: Ihr Wagen fährt durch ein Feuermeer von Fackeln, und Musik und jauchzende Chöre begleiten ihren Weg. „In die späte Nacht hinein dauerte der Jubel, und am anderen Tage sagten wir Breslau Lebewohl: Von vielen Kutschen begleitet, von der die Gassen füllenden Menge mit lautem Zuruf und wehenden Tüchern begrüßt, von Blumen fast erdrückt, unsere Kinder auf dem Schoß haltend — so zogen wir aus meiner Vaterstadt — und lange noch hörten wir hinter uns her die Worte tönen: Auf Wiedersehen!“ Sieben Dezennien später feiern die Breslauer Theaterbesucher in der Rolle des Käthchen eine junge Schauspielerin, die wiederum als „das Käthchen ihrer Zeit“ gilt. Dieses Mädchen mit den großen seelenvollen Augen und dem ergreifend verinnerlichten Spiel ist ein Breslauer Kind: Agnes Sorma. Und noch ein drittes berühmtes „Käthchen“ — Käthe Gold — erntete auf der Breslauer Bühne erste Lorbeeren ...

Nach diesem durch zwei dichterische Selbstzeugnisse angeregten ersten Blick in die Historie des Breslauer Theaters bedarf es dem Anschein nach kaum noch der Frage, ob man die niederschlesische Hauptstadt zu den wahren und echten Theaterstädten des Reiches zählen darf. Die Atmosphäre der alten Oderstadt selbst ist musisch — es klingen in ihr die Urmelodien großen Theaters zusammen: in der Mystik ihrer hohen gotischen Dome und in der rauschenden Festfreude ihrer barocken Räume. Hier in Breslau wurde, ehe das ersehnte Reich entstand, nacheinander eine große österreichische und eine große preußische Geschichte erlebt. Hier wurde, mitten in den entscheidenden Kriegen um die preußische oder österreichische Zugehörigkeit von Stadt und Provinz, ein Lustspiel geschrieben, das zugleich Scharm und Zucht besitzt, den Rhythmus soldatischen Marschtritts und die klingende Melodie eines Mädchenliedes, das Dichtung ist und Spiel: „Minna von Barnhelm.“ Es ist, als vereinten sich in diesem Stück, das der Sachse Lessing schrieb, alle guten deutschen Eigenschaften dieser Stadt und des Landes, die preußischen und die österreichischen, in voller Harmonie.

In den glücklichsten Augenblicken ihrer Geschichte nahmen denn auch die Breslauer Bühnen die reiche Melodie dieser schönen alten Stadt und des Landes auf — aber die Breslauer Theatergeschichte ist nicht Aufstieg und Gipfelberg, sondern immer wieder Aufstieg und Sturz, Glanz und Elend. Gehen wir fast 200 Jahre zurück, in die ruhmreiche Zeit der friderizianischen Kriege, in deren Verlauf die umstrittene Provinz und ihre Hauptstadt selbst immer im Mittelpunkt eines gewaltigen Dramas standen, so hören wir, daß auch damals schon eine gerühmte Theatertruppe unter ihrem Prinzipal Schuch vor dem großen König spielte. Ja schon 1727 zeichnet Breslau mit Stolz auf, daß es als eine der ersten deutschen Städte ein Stadttheater besitzt. Während des Siebenjährigen Krieges sah hier der Sekretär des Generals Tauentzien häufig Theateraufführungen, und dieser Sekretarius, namens Lessing, war es, der jene unvergleichliche „Minna von Barnhelm“ schrieb, die den Geist dieser Zeit wie kein zweites Bühnenstück spiegelt.

Eine stete Aufwärtsentwicklung gab es in der Breslauer Theatergeschichte so wenig wie in der Geschichte der Provinz. Immer war auch hierin das Theater Spiegel der Zeitläufte, indem es ihre Sorgen und Nöte teilte. Auf halbe Gagen gesetzt, mußten 1807 Breslauer Schauspieler vor französischen Offizieren, vor Jérôme Bonaparte, vor einem von der Not des Vaterlandes unberührten Amüsierpöbel spielen. 1813 erlebt das Theater seine größten Stunden. In jenen Tagen, als der Aufruf „An mein Volk“ Deutschlands beste Jugend, glühend vor Tatenlust, in Breslaus Mauern zusammenströmen läßt, ist der König fast allabendlich im Theater, und beispiellose Kundgebungen des Jubels und der Treue erfüllen das Haus. Wir Nachlebenden mögen es nur bedauern, daß nicht, wie in unseren Tagen, der große Atem des Dichterwortes die Begeisterung der Jugend zu noch lodernder Flamme entfachen konnte. Kotzebue-Schwänke und belanglose Rührstücke beherrschen in jenen Tagen, in denen wir uns Werke Goethes, Schillers, Kleists und Beethovens auf der Bühne denken möchten, fast ausnahmslos den Spielplan. Die umjubelte Kunde



Das Breslauer Stadttheater vor 100 Jahren

vom Sieg an der Katzbach muß Ludwig Devrient in der Maske eines Schacherjuden Moses als „Sondermeldung" dem Publikum mitteilen.

Ludwig Devrient — damit ist einer der größten Namen der Breslauer Theatergeschichte gefallen, die reich ist an glanzvollen Erscheinungen. Unmittelbar neben dem genialen Devrient, dem Franz Moor und Mephisto aller Zeiten und späteren unglücklichen Zechgenossen E. Th. A. Hoffmanns, ist im goldenen Buch des Breslauer Theaters der Name des dämonisch schaffenden Karl Seydelmann, eines Glatzer Kaufmannssohnes, als einer der größten Persönlichkeiten schlesischer Geistesgeschichte zu nennen. Da ist, nicht minder unvergessen, Anschütz, da begegnen wir dem Schauspielerkind Lortzing und dem jungen Kapellmeister Carl Maria von Weber, den wir auf einem Breslauer Theaterzettel von 1806 als Komponisten eines Kriegsliedes zu Schillers „Wallensteins Lager" finden. Nach Holtei, Luise von Rogée und der Sorma führt mit Steinrück, Kayßler, Angela Salloker und der gleichfalls schon genannten Käthe Gold die Reihe großer Schauspieler, die in Breslau ersten Ruhm erwarben, in unsere jüngste Gegenwart hinüber — eine Reihe, die mit Schönemann, dem Meisterschüler der Neuberin, und dem großen Eckhoff glanzvoll beginnt.

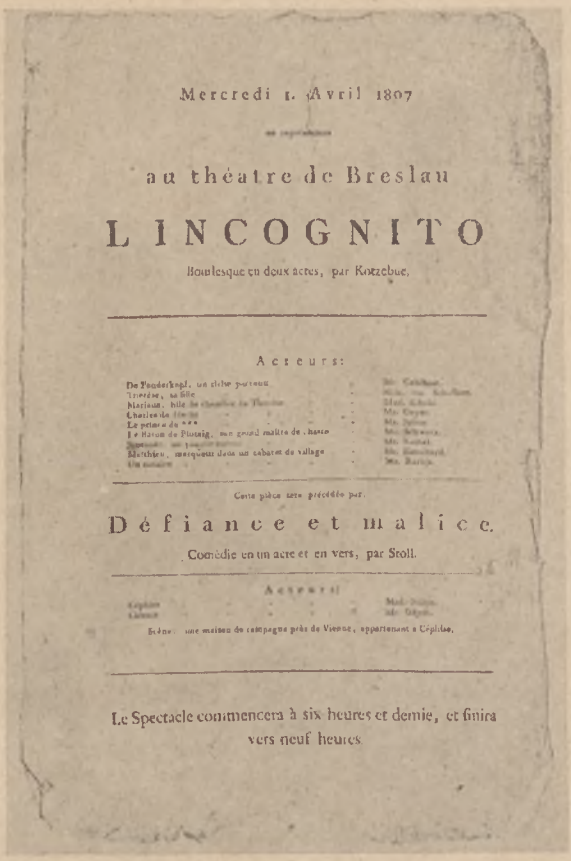
In den Nachweltkriegsjahren — und nach einer kurzen Scheinblüte — gingen die Breslauer Bühnen den Leidensweg ihrer Stadt mit. Die polnische und die tschechische Grenze durchschnitten die Lebenslinien dieser Stadt und erdrosselten das schlesische Land. Die Wirtschaft lag von Jahr zu Jahr mehr darnieder, die Menschen — und gerade oft die besten Köpfe und die mutigsten Herzen — begannen auszuwandern in Gegenden des Reiches, die der Tatkraft und dem Schaffenswillen bessere Chance boten. Die schönen Fassaden einer ehedem reichen und glänzenden Stadt bröckelten ab — die Namen großer Künstler waren nur noch Meteore am Himmel seiner Theater. Breslaus Theater waren vielleicht ein Anfang, waren eine Durchgangsstation zu lockenderen Zielen — sie

wurden nicht mehr zur künstlerischen Heimat. Das bittere Ende war, daß von fünf Theatern drei ihre Pforten schließen mußten. Die Dichter, auch die schlesischen, mußten mit ihren Uraufführungen nach Berlin gehen oder an reichere Bühnen Mitteldeutschlands und des Westens, sollten ihre Werke Resonanz finden. Breslau galt als „Provinz" im schlechten Sinne — und es fand auch dann noch nicht die verdiente Beachtung, als der erfahrene Theatermann Berg-Ehlert 1933 das mühevolle Werk des Wiederaufbaus begann.

Da kamen die Jahre 1938 und 1939. Das Riesengebirge, das Land der Sagen und die Heimat der Dichter, wurde nun völlig deutsch. Der Weg nach Prag wurde frei, das jahrhundertelang im geistigen und wirtschaftlichen Austausch mit Breslau gestanden hatte — frei wurde der alte Weg nach Wien und weiterhin nach dem Südosten. Es begann der Krieg, und Schlesien erhielt nun ungeteilt das Land seiner Kohlen und Erze zurück. Ungeheuer war die Verschiebung der geographischen Situation der Stadt: Aus der Stadt am Rande (für Jahrzehnte am Rande des Abgrunds!) wurde mit einem Schlage eine binnendeutsche Stadt. Noch ist es ein großes Atemholen, noch können nicht alle Energien zum Wiederaufbau eingesetzt werden — der Schicksalskampf des deutschen Volkes zieht notwendig viele Kräfte ab — aber das Bild eines erneuerten Breslau zeichnet sich am Zukunftshorizont ab. Breslau wird wieder seiner großen Tradition würdig sein. Seine wirtschaftliche und kulturelle Kraft wird nicht mehr durch Abwanderung schwinden, sondern durch Zuwanderung wachsen. Breslau wird wieder in Austausch stehen mit Wien, Prag und Krakau, und es wird nicht nur empfangen, sondern es wird seine Kraft auch in diese Städte ausstrahlen.

An diesem entscheidenden Wendepunkt in der jüngsten Geschichte Breslaus beginnt nun zugleich auch ein neues Kapitel seiner Theatergeschichte. Generalintendant Hans Schlenck — früher Schauspieldirektor in München und dann vier Jahre lang erfolgreich als Theaterleiter in Oldenburg, dessen Bühne unter seiner Leitung zum Staatstheater wurde — hat mit dieser Spielzeit die Leitung der Breslauer Bühnen übernommen, nachdem er zwei Jahre im Felde stand. Der kunstfreudige und selbst hochmusikalische Oberbürgermeister der Hauptstadt Breslau, Dr. Fridrich, förderte seit Jahren schon aus innerster Neigung die Bühnen seiner Stadt, und dazu ist es jetzt vor allem der neue Gauleiter des Gaues Niederschlesien, Hanke, der, seit seiner Tätigkeit im Propagandaministerium dem Theater aufs engste verbunden, im Rahmen der gesamten schlesischen Wiederaufbauarbeit mit leidenschaftlicher Energie die Dinge des Theaters vorantreibt. Mit aller Tatkraft setzt er sich dafür ein, daß der neuen Theaternot Breslaus — der empfindlichen Theaterraum-Not! — durch die Schaffung eines dritten Hauses baldigst Abhilfe geschaffen wird. (Wahrscheinlich wird das alte Lobetheater durch Umbau und Ausbau eine neue würdige Stätte des Schauspiels werden.) Erhöhte Mittel erlaubten den beiden Breslauer Theatern, dem Opernhaus und dem Schauspielhaus, für das neue Spieljahr die Verpflichtung einer ganzen Reihe neuer Kräfte in wesentlichen Fächern, und es sind Sänger und Schauspieler mit guten Namen, die jetzt den Weg nach Breslau — den lange nicht gegangenen Weg von Westen nach dem Osten des Reiches — fanden. Ein auf mehrere Jahre berechneter großer Ensemble-Aufbau mit einer jeweiligen Auslese der besten Kräfte beginnt mit dieser Spielzeit. Der hervorragende Klangkörper der schlesischen Philharmonie, der mit mehr als hundert Musikern zu den größten Orchestern des Reiches zählt, steht der neuen Aufbauarbeit zur Verfügung.

Der schlesische Mensch, oft allzu einseitig als in sich beschlossener und weltabgewandter „Sinnierer" dargestellt, steht auch heute noch so aufgetan und begeisterungsfähig dem Geschehen der Bühne gegenüber, wie es einst Carl von Holtei in seinem Memoirenbuch beschrieb. Der Breslauer liebt das bedeutsame Stück — Rundfragen zweier schlesischer Zeitungen am Ende der vorigen Spielzeit ergaben übereinstimmend die Forderung an das Theater: Weniger Unterhaltungsstücke, dafür mehr große Oper und mehr klassi-



Mercredi 1. Avril 1807

au théatre de Breslau

L I N C O G N I T O

Boutlesque en deux actes, par Kotzebue.

Acteurs:

Cette pièce sera précédée par:

D é f i a n c e e t m a l i c e.

Comédie en un acte et en vers, par Stoll.

Acteurs:

Le Spectacle commencera à six heures et demie, et finira vers neuf heures.

Aus Breslaus dunkelſten Tagen
Franzöſiſcher Theaterzettel aus der Beſatzungszeit von 1807

ſches Drama. Ein von Generalintendant Schlenck in ſeinen Grundzügen auf mehrere Jahre feſtgelegter Spielplan entſpricht dieſen Forderungen: Von Aeſchylos und Sophokles bis zur Wallenſtein-Trilogie, den beiden Teilen der Fauſt-Tragödie und den beiden Abenden der Nibelungen durchmißt er ein großes klaſſiſches Repertoire, das nunmehr auch den bisher vernachläſſigten Grillparzer und das Wiener Volksſtück einbezieht. Das Breslauer Publikum hat — vielleicht noch aus ſeiner öſterreichiſchen Vergangenheit bewahrt! — ein lebhaftes Verſtändnis für Raimund und Neſtroy, und dieſe beiden Wiener Volksdichter ſollen künftig im Breslauer Spielplan nicht mehr fehlen. (Neſtroy ſelbſt konnte im Jahre 1843 in einem wochenlangen Gaſtſpiel eine große Anzahl ſeiner Glanzrollen in ſeinen erfolgreichſten Poſſen und Parodien vor einem begeiſterten Breslauer Publikum ſpielen!) Nicht fehlen ſollen aber nun vor allem die ſchleſiſchen Dichter, deren Uraufführungen jetzt von hier aus ihren Widerhall im geſamten großdeutſchen Reich finden werden. Soeben iſt mit Hans Chriſtoph K a e r g e l die Uraufführung ſeines jüngſten Dramas „Der Kurier des Königs“ abgeſchloſſen worden, in deſſen Mittelpunkt eine entſcheidende Epiſode der Breslauer Geſchichte und die Geſtalt des Generals Tauentzien ſtehen. Der Schleſier S t a n i e t z, der zu den ſtärkſten Hoffnungen des jungen deutſchen Dramas zählt, wird in eine engere Bindung zur größten Bühne ſeiner Heimat treten, und ſein

Gerhart Hauptmann
besucht das Breslauer Schauspielhaus

eben vollendetes Drama „Kathrin" wird Anfang nächsten Jahres auf dem Spielplan des Breslauer Schauspielhauses zu finden sein. Auch das Werk Hans Rehbergs, das seit kurzem bei Grünberg lebenden Wahl-Schlesiers, wird in Breslau besondere Pflege finden. Sein neues Drama um Heinrich VIII. von England „Heinrich und Anna" wird in Breslau, zugleich mit den Bühnen von Köln und Darmstadt, uraufgeführt werden.

In der Oper beginnt nach dem Willen des neuen Generalintendanten eine auf Jahre berechnete Erneuerung des stehenden Repertoires, mit der in diesem Jahr der Anfang gemacht wurde. Die dekorative und kostümliche Neuausstattung der „Meistersinger" hat der Reichsbühnenbildner Professor Benno von Arent übernommen — eine völlige Erneuerung von Wagners „Ring der Nibelungen" wird in den nächsten Jahren folgen. Die Reihe der Neuinszenierungen Mozartscher Opern beginnt mit drei Werken bereits in diesem Jahr, das im Zeichen der Mozartfeiern steht, und Händel wird ebenso mit einer Neuinszenierung im Spielplan vertreten sein wie Gluck. Dem seltenen Ereignis einer Opernaufführung — Stiebers „Dombaumeister" ist vom Breslauer Opernhaus zur alleinigen Uraufführung angenommen worden! — soll, nach der Berliner Uraufführung, eine Erstaufführung von Schoecks „Schloß Duranda" folgen, dessen Text auf den Schlesier Joseph von Eichendorff zurückgeht. Das Ballett plant Werner Egks „Joan von Zarissa", und die Operette sieht u. a. die Erstaufführung der in Breslau spielenden Neufassung des Millöckerschen

„Bettelstudent" vor. Nicht weniger als fünf Uraufführungen namhafter zeitgenössischer Komponisten stehen auch auf dem Konzertplan der Schlesischen Philharmonie.

Generalintendant Schlenck hat von jeher der künstlerischen Ausbildung und der menschlichen Förderung des jungen Bühnennachwuchses sein lebendiges Interesse entgegengebracht. In Breslau konnte er nunmehr seinen Plan verwirklichen und eine eigene Schauspielschule ins Leben rufen, die den Städtischen Bühnen angegliedert wird und die im Oktober ihre Lehrtätigkeit aufnimmt. Daß das Bedürfnis für eine solche Schule im Osten vorhanden war, zeigt die über Erwarten große Zahl von Anmeldungen, die aus Nieder- und Oberschlesien eingingen. Die Schule wird in enge Verbindung treten zum Deutschen Institut der Universität Breslau, an der Generalintendant Schlenck einen Lehrauftrag für Vorlesungen aus dem Bereich des Theaters erhielt. Das Breslauer Theater mit allen anderen kulturellen Institutionen der geistig ungemein regsamen Hauptstadt von Niederschlesien in Beziehung zu bringen, ist eines der weiteren Ziele seines neuen Leiters. Ein anderes ist es, eine Verbindung des Theaters mit seinen ständigen Besuchern, über das Erlebnis der Abendvorstellungen hinaus, herzustellen und zu pflegen. Dafür wurde eine Reihe künstlerischer Sonderveranstaltungen in den schönen Räumen des friderizianischen Schlosses geschaffen.

Noch hat die Breslauer Kriegsspielzeit 1941/42 eben erst begonnen. Aber der ungewöhnliche Widerhall, den einige erste große Inszenierungen beim Publikum fanden, und die besonderen Erwartungen, die breiteste Bevölkerungsschichten in die weiteren künstlerischen Leistungen ihrer Bühnen setzen, lassen erhoffen, daß aus Breslau, dieser traditionsreichen Stadt des Theaters, eines Tages die echte lebendige „Theaterstadt" werde, die ihren wachsenden Ruf als immer höhere Verpflichtung empfindet. Wenn das von den Grenzfesseln freie Land Schlesien sich dehnen und entfalten und die Stadt Breslau im Morgenlicht des künftigen Friedens neu aufblühen wird, dann sollen auch Breslaus Bühnen, entgegen einzelnen trüben Erfahrungen der Historie, an dieser Blüte teilhaben, und Glanz und künstlerische Kraft sollen von ihnen ausstrahlen in den deutschen Osten und nach dem Südostraum des geeinten Europa.

Willi Damaschke

Aus der Geschichte des Bromberger Theaters

„Wann beginnt eines Menschen Geschichte? Das Schicksal kommt einen weiten Weg gegangen und die Geschichte jedes Mannes fängt bei seinem Volke an." Was hier Hans Grimm im Blick auf das Einzelwesen meint, das gilt auch für jedes echte Gemeinschaftsgebilde und für jedes gute Werk. Auch ein Stadttheater, ehe es da ist, kommt einen weiten Weg gegangen, seine Geschichte fängt bei seinem Volke an. Und die Bromberger Theatergeschichte wurzelt ganz und gar in der Geschichte des deutschen Volkes. Die altburgundische Siedlung Bidegast an der Brahe wurde im Mittelalter durch deutsche Tatkraft zu einer der größten und schönsten Städte des nördlichen Weichselraumes, zum „Bramberg" deutschen Handwerks- und Gewerbefleißes. Als aber die Stadt unter die leichtfertige Gewalt polnischer Schlachzizen kam, mußte sie sterben. Kaum 700 Einwohner zählte Bromberg, als der große Preußenkönig im Jahre 1772 zum erstenmal durch seine verkommenen Gassen ritt. Ohne die friederizianische Rückgliederung Westpreußens und des Netzegaues in den deutschgermanischen Herrschaftsraum, wäre die Stadt an der Brahe noch heute ein elendes polnisches Nest, sie sähe gewiß nicht anders aus wie eine Kleinstadt im ehemaligen „Kongreßpolen". Und eine Bromberger Theatergeschichte hätte es dann nie gegeben.

Es ist das stärkste Zeugnis für den frohgemuten Lebenswillen der wiedergeborenen Stadt, daß sie sich schon im Jahre 1823 ein eigenes Theater erbaute. Am 3. August 1824, dem Geburtstage Friedrich Wilhelms III., wurde das erste Bromberger Stadttheater feierlich eingeweiht. Ein eigenes Ensemble konnte sich das kleine Gemeinwesen von 7000 Einwohnern noch nicht leisten; es wurde zunächst eine Filiale des Posener und seit 1842 auch des Danziger Stadttheaters. Die Posener Schauspielertruppe (unter Heeray, später unter Voigt), spielte im Winter, die Danziger (unter Genée), im Frühling. Im Jahre 1835 brannte das junge Theater nieder, aber sofort erhob sich ein neuer Kunsttempel aus seiner Asche. Fast 7000 Taler kostete der Wiederaufbau, ohne langes Überlegen gaben die Bürger das Geld.

Aber so theaterfreudig der Biedermaier auch war, der Bühnensinn für das „große, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", fehlte ihm. „Schiller in Jena war längst für ihn gestorben, und Goethe in Weimar hatte nie für ihn gelebt; wenn seine Tochter ein Buch las, war es von Clauren, und wenn er ein Stück sah mit seiner sonntäglichen Hausfrau, stand Kotzebue auf dem Zettel" [1]) oder Iffland oder Raupach oder die Birch-Pfeiffer. Ganz zu schweigen von den Geringeren, deren seichte „Originalschauspiele", rührselige Ritterstücke und grobe Zaubermärchen längst verschollen sind. Da sah man in Bromberg „Die gefährliche Tante", „Rita" oder „Die geheimnisvolle Maske", „Fräulein von Belle Isle" oder „Die verhängnisvolle Wette", „Viktorin, der schwarze Räuberhauptmann" (Spielplan 1843/44), den „Achtgroschenvetter" oder gar „Die Kartoffeln in der Schale" (Spielplan 1846). Das war in Bromberg so, das war überall so. Selbst in der Haupt- und Residenzstadt Berlin war das Repertoire traurig. Schinkel hatte dort um 1820 an der Stelle des abgebrannten Theaters ein vornehmes Haus erbaut, aber der alte idealistische Geist war nicht ins neue Heim gezogen. Das dumpfe Geschlecht Metternich — und Geheimrat Stiehl — Zeit war einem Kleist, einem Hebbel, einem Grillparzer und Grabbe abhold. Aber dem Salomon Benjamin Raupach gab die Berliner Hofbühne manchmal zehn Erstaufführungen im Jahr. „Der Zustand, in welchem die Schauspielkunst

[1]) Wilhelm Schäfer, „Die dreizehn Bücher der deutschen Seele".

sich befand, wurde von allen urteilsfähigen Stimmen als tiefer Verfall bezeichnet“ [2]).

Solche urteilsfähigen Stimmen gab es auch in der Brahestadt genug. Da waren Theodor Gottlieb von Hippel, der Verfasser des königlichen „Aufruf an mein Volk“, San Marte, der als erster Wolframs „Parzival“ ins Neuhochdeutsche übersetzt hat, Geheimrat Neigebaur, der geistvolle Weltmann und vielgelesene Reiseschriftsteller, Bogumil Goltz, der das berühmte „Buch der Kindheit“ schrieb, Heinrich Deinhardt, der hervorragende Schulmann und deutsche Vorkämpfer, der Rechtsanwalt und Naturwissenschaftler Louis Jean Roquette, Vater des Dichters Otto Roquette.

Da war vor allem Heinrich Theodor Rötscher, ehemals Privatdozent an der Berliner Universität, nun Professor am Bromberger Gymnasium, dem er von 1828 bis 1844 diente. Was das bescheidene Bromberger Theater den Anspruchsvollen nicht geben konnte, das ersetzte er durch seine öffentlichen Lesungen der Dramen Shakespeares und Goethes. Und das Merkwürdigste ist, daß er in Bromberg den ersten Band jenes Werkes schrieb, das bis in unsere Tage hinein auf die Kunst der deutschen Bühne fördernd gewirkt hat: „Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhang wissenschaftlich entwickelt.“ Eduard Devrient, der große Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, sagt von diesem Buche: Mit ihm „hatte die Menschendarstellungkunst festeren Boden gewonnen, für ihre Selbstachtung, für die Welt.“ Und ein halbes Jahrhundert später, 1903, schrieb Ferdinand Gregori in seinem Buche „Schauspielersehnsucht“ von Rötscher, „dem wir Schauspieler zu unendlichem Danke verpflichtet sind“, „er habe mit seiner bühnensicheren Zergliederung Shakespearescher Charaktere das allgemeine Verständnis dramatischer Werke und der Darstellungskunst gefördert.“ Auch die Ausführungen Carl Hagemanns über die Schauspieler in seinem grundlegenden Werk „Die Kunst der Bühne“ (1922) richten sich ganz nach Rötscher, der als einer der ersten in Deutschland das Staatstheater und die staatliche Schauspielerschule forderte. Otto Roquette, der das Leben dieses Mannes bis ans Ende beobachtet hat, mußte zu der Feststellung kommen, „daß Rötschers Bromberger Zeit seine glänzendste und für seinen Ruf als Schriftsteller und Mensch die beste gewesen ist“ [3]).

Rötscher hatten es seine Bromberger Mitbürger zu verdanken, daß die bedeutendsten Schauspieler jener Zeit nach Bromberg als Gastspieler kamen, so Carl Seydelmann, dessen Biographie Rötscher später schrieb, Emil Devrient, Theodor Döring, Auguste Stich-Crelinger, Karoline Bauer. Und wenn Direktor Voigt in Bromberg Schillers Dramen und Shakespeares „König Lear“ zur Aufführung brachte, so tat er es nicht zuletzt dem „Herrn Professor“ und seinen Gesinnungsgenossen zuliebe. Ebenso konnte Direktor Genée aus Danzig auf einen Kreis dankbarer und verständnisvoller Zuhörer rechnen, wenn er seine Opern von Lortzing, Adam, Rossini und Donizetti nach Bromberg brachte, denn hier leitete der Stadtkämmerer Karl Ludwig Löwe, Sproß einer bekannten Schauspieler- und Musikerfamilie, einen Opernverein, der im Verein mit der „Liedertafel“, die heute noch lebt, z. B. Mozarts „Titus“ und Méhuls „Joseph“ aufführte.

Im Jahre 1846 kam mit der Voigtschen Truppe der zur Bühne geflüchtete „Student Palleske aus Berlin“ in die Brahestadt, der später „der größte Vortragskünstler des 19. Jahrhunderts“ wurde. Wie Rötscher die Kunst der Menschendarstellung, so hat Emil Palleske als erster die Sprechkunst wissenschaftlich unterbaut. Sein Buch „Die Kunst des Vortrags“ kennt und liebt noch heute jeder, der das lebende und belebende Wort zu meistern hat, und kein Geringerer als Börries von Münchhausen hat dieses wahrhaft klassische Werk neu herausgegeben und

[2]) Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst.
[3]) Otto Roquette, „Siebzig Jahre Geschichte meines Lebens.“ 1893.

durch eine kongeniale Abhandlung über den „humoristischen Vortrag“ erweitert. Die Bromberger Aufführung von Lessings Jugendwerk „Der junge Gelehrte“ hatte damals den „Schauspieleleven“ Palleske angeregt, des Meisters kritische Schriften und vor allem die „Hamburgische Dramaturgie“ zu lesen. Die gewonnenen Erkenntnisse, vertieft durch eigene Beobachtungen, trieben ihn dazu, Wesen und Wirken der Vorlese- und Vortragskunst zu studieren. So wurde er der „Altmeister der deutschen Vortragskunst“. Die Hofschauspielerin Anna Löhn-Sigel hat in ihrem Erlebnisbuch „Wie ich Schauspielerin wurde“, die mit Emil Palleske gemeinsam verlebte Bromberger Bühnenzeit humorvoll geschildert.

Was Rötscher und Palleske mit den Besten ihrer Zeit für die deutsche Bühne forderten, sollte sich noch lange nicht erfüllen. Wie in Bromberg, so blieb fast überall das Stadttheater ein reiner Privatbetrieb, bei dem die Stadt bestenfalls der Besitzer des Hauses war. Seine Pächter waren stets wechselnde Direktoren, die das gute Geschäft mehr liebten als die gute Kunst.

Bald nach dem Tode Voigts im Jahre 1849 machte sich das Bromberger Schauspiel von Posen und Danzig unabhängig. Nur die Oper wurde weiterhin ausgeborgt, jetzt nicht nur von Danzig her, sondern auch vom Stettiner Stadttheater und vom Hoftheater Sondershausen. Und diese Opernaufführungen waren das Beste in dem zweiten Entwicklungsabschnitt des Bromberger Stadttheaters. Die Spielpläne seiner Sprechbühne blieben bei dem leichten und oberflächlichen Unterhaltungsstück. Theaterschriftsteller wie Benedix, Moser, L'Arronge (der in seinen Lehrjahren auch in Bromberg gewesen war) hatten den Vorrang vor den wahren Dichtern der Bühne. Die großen politischen Ereignisse des Jahres 1870/71 brachten nicht den erwarteten und ersehnten Aufschwung deutschen Geisteslebens. Aber der Taler rollte. Auch der Bromberger Stadtbürger brauchte nicht mehr die Groschen zu zählen und stellte seinen neuen Reichtum zur Schau. So gab er seinem Theater am Wilhelmsplatz eine neue Inneneinrichtung und ein umgebautes Foyer mit Goldspiegeln und Marmortischen. Die alten Öllämpchen machten dem Gaslicht Platz, aber das leidige Beheizungsproblem fand nur eine fragwürdige Lösung. Doch froren die unentwegten Theaterfreunde auch weiterhin tapfer, wenn sie den „Faust“ sehen durften, „Das Käthchen von Heilbronn“, „Emilia Galotti“ und den „Uriel Acosta“. Im Spieljahr 1881/82 wurde sogar die „Wallenstein-Trilogie“ aufgeführt, an einem Tage, von 4 Uhr nachmittags bis 10½ Uhr abends. Künstler von Rang und Namen lenkten nach wie vor ihre Schritte in die theaterfrohe Brahestadt, um dort ein Gastspiel zu geben: Anna Schramm, August Junkermann, Adalbert Matkowski u. a. Selbst in die beiden luftigen und lustigen „Sommertheater“ kamen die „Prominenten“, um ihnen einen „großen Tag“ zu schenken. Das eine errichtete schon 1860 seinen bretternen Bau in „Patzers Garten“, und das andere war ein echtes Kind der „Gründerzeit“, das sich zuerst „Viktoriatheater“ und nachher „Elisiumtheater“ nannte. (Der junge Paul Wegener hat in ihm einen Sommer gespielt; der Bromberger Kritiker ahnte seinen kommenden Ruhm.) Bromberg war in der Bismarckzeit in die Weite gewachsen, neue Schornsteine rauchten und viele eiserne Schienen verbanden es mit dem Reich. „Bromberg wird Weltstadt müßte man sagen, nachdem noch ein zweites, oder — wenn man das „tote“ Patzersche Etablissement in Betracht zieht — ein drittes Theater gestern eröffnet worden ist“, schrieb launig das „Bromberger Tageblatt“ am 17. Juli 1882.

Das „tote“ Patzer-Theater kam zu neuem Leben, als es das Stadttheater, das am 24. Mai 1890 niederbrannte, sechs Jahre lang ersetzen mußte. So schnell wie ihre vormärzlichen Väter, waren die Bromberger Bürger nun nicht bei der Hand, um ein anderes Theater zu bauen. Denn 400 000 Mark sollte der Neubau kosten. Da half endlich eine kräftige Anleihe, und die kaiserliche Subvention von 10 000 Mark für jedes Jahr war gewiß ein gutes Stück Geld. Architekt Seeling, der Erbauer des

Die „Deutsche Bühne" in Bromberg (ehem. „Elysiumtheater")

Neuen Theaters in Berlin und der Stadttheater in Halle, Essen, und Rostock, erhielt den Auftrag, Bromberg das neue Theater zu bauen. Am 3. Oktober 1896 wurde es unter der Direktion Oskar Langes, eines gebürtigen Brombergers, mit Schillers „Jungfrau von Orleans" feierlich eingeweiht. Ernst von Wildenbruch schrieb den Festprolog, der ein Anruf an die Poesie war:

„Laß den Bewohnern dieses Ortes
Dies Haus die zweite Heimat sein,
Wo in den Trost des Dichterwortes
Die Seelen sich vom Leib befrei'n.

Laß zwischen uns und zwischen ihnen
Ein Band sich knüpfen, das nicht reißt,
Indem wir gleicher Sache dienen,
In wahrer Kunst den heil'gen Geist.

Dem Geiste, den auf Lebenswegen
Uns Deutschland gab als Lebensbrot
Und den wir hüten woll'n und hegen,
Der Mutter treu, bis in den Tod.

Und nun wurde in Bromberg wirklich wahr, was Rötscher im Jahre 1843 forderte: „Die Poesie muß sich das Theater schaffen." In das neue Haus zog auch ein neuer Geist, getragen von jener Bewegung, die um die Jahrhundertwende dem gefährdeten Deutschtum in der Ostmark kulturell und wirtschaftlich ein Nothelfer sein wollte. Und dieser Geist verband sich mit dem guten Alten der deutschen Bühne, gab aber auch dem kräftigen Neuen das Seine. Die Klassiker erlebten in Bromberg Aufführungen weit, weit über dem Durchschnitt der sogenannten „Provinzbühne". Ebenso fanden die besten Stücke von Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Max Halbe, Ernst von Wildenbruch, Ludwig Anzengruber, Max Dreyer, Otto Ernst, Anton Wildgans, Erich Hardt, Otto Erich Hartleben, Karl Schönherr, Ludwig Thoma, Wilhelm Schmidtbonn, Ernst Wichert, eine liebevolle Pflege. Und nicht zuletzt die neuen skandinavischen Bühnendichter Björnson, Ibsen und Strindberg. Rei-

henspiele wie „Das historische Lustspiel seit Aristophanes“ und „Das nationale Drama seit Kleist“, so waren künstlerische Ruhmestaten ebenso wie die verschiedenen Goethe-, Schiller-, Shakespearezyklen oder die Aufführung der „Orestie“ von Äschylos in der Übersetzung des „letzten Griechen“ Wilamowitz-Moellendorf, dessen Geburtshaus nahe bei Bromberg steht. Die Opern aus Posen und Danzig, denen sich die Rostocker zugesellte, wahrten ihre alte Güte, brachten nun endlich auch Richard Wagners unsterbliche Werke in die Brahestadt. Und wenn sich der Spielplan einmal gehen ließ, etwa den „Juxbaron“ zuließ, dann wurde der Theaterleiter vom Magistrat, der Theaterdeputation, der „Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft“ und der Presse sofort zur Ordnung gerufen.

Die Losung Wildenbruchs in seinem Bromberger Theaterprolog:

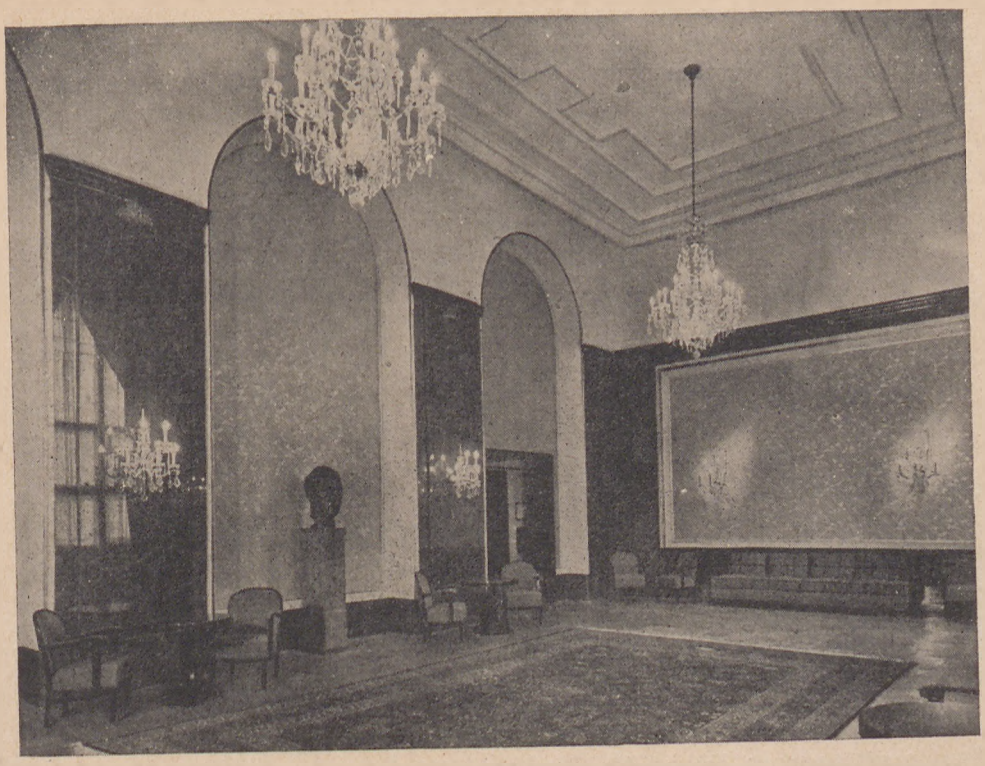
Und wo sich junge Kräfte stürzen
Mit neuem Mut ins alte Spiel,
Wir wollen keine Flügel kürzen;
Willkommen, was sich drängt ans
„Ziel“ —

fand auch im Blick auf die Darsteller eine schöne Erfüllung. Bühnenkünstler, deren Name später groß geschrieben wurde, haben im Bromberger Stadttheater die entscheidende Lehrzeit gehabt: Ida Wüst, Lucie Höflich, Hermine Körner, Hermann Merz. Und Heinrich George fand in Bromberg wieder zur Bühne zurück.

Den führenden Künstlern der Deutschen Bühne war der Bromberger Theaterplatz nun erst recht eine Lieblingsstätte ihrer Gastspiele: Adalbert Matkowski, Dr. Ludwig Wüllner, Max Grube, Paul Wegener, Karl William Büller, Rudolf Christians, Dr. Waldemar Staegemann, August Junkermann, Adele Sandrock, Else Lehmann, Maria Reisenhofer, Sophie Wachner, Irene Triesch, Luise Willig. Agnes Sorma, die getreueste Gastspielerin in Bromberg, verbreitete in Berlin die Nachricht, daß man in der Brahestadt „genau so gut“ spiele wie in der ersten Theaterstadt des Reiches.

Dieser ersten Blütezeit des Bromberger Stadttheaters wurde durch das Schanddiktat von Versailles ein unerwartetes Ende bereitet. Aus dem Stadttheater wurde ein „Teatr Miejski“.

Sollte im Jahre 1920 mit dem Übergang des Stadttheaters in polnische Hände und mit der notgedrungenen Abwanderung der deutschen Berufsschauspieler ins Reich die alte deutsche Bühnenherrlichkeit Brombergs ganz und gar aufhören? Mit solch einem Schicksal hätten sich die nicht abgewanderten theaterfreudigen Bromberger nur schwer abgefunden. Nun kam für sie das Wort aus dem „Wallenstein“ zur Geltung: „Die Sonne scheinet uns nicht mehr, fortan muß eigenes Feuer uns erleuchten!“ Dieses Feuer brannte in jenen dunklen Tagen hell auf, als ein paar Menschen, besessen vom Trieb zum Schauspielen, nach der Schließung des deutschen Stadttheaters die Chance ihres inneren Glückes ergriffen, sich ungerufen, mutig vor die theaterverwaisten Volksgenossen stellten und damit sagten: „Da sind wir! Und daß ihr es gleich wißt, so lange wir hier sind und bleiben dürfen, so lange werdet ihr uns nicht los. Wir haben den Befehl in uns, Menschen auf der Bühne darzustellen, und wir gehorchen ihm. Hier stehen wir, wir können nicht anders. Helft uns und euch!“ Und die deutsche Zuschauerschaft fühlte und begriff sofort, was sich im Sommer und Herbst 1920 auf den Brettern des alten Elysium-Theaters, auf dem einst auch der junge Paul Wegener agiert hatte, als die kommende und neue deutsche Bühne Brombergs ankündigte. Zuerst in der nach Hans Sachs benannten Bühne Willi Damaschkes, dann in der von Dr. Hans Titze geleiteten „Deutschen Bühne“, die am 11. November 1920 mit Schillers „Räubern“ ihren Dienst begann. In 19 Spielzeiten hat diese „fleißigste Laienschaubühne der Welt“ rund 285 Stücke an rund 1500 Abenden in Bromberg zur Aufführung gebracht! Dazu kommen noch rund 200 Gastspielfahrten, die sie bis nach Bielitz und Teschen führten! Genau wie das



Innenraum des Bromberger Stadttheaters
nach der Erneuerung im Jahre 1940

ehemalige deutsche Stadttheater, pflegte diese „ständige Laienbühne" das klassische und das moderne Drama, die Komödie und das Lustspiel, das Volksstück und den Schwank, ja auch die Oper und die Operette.

Von den aufgeführten musikalischen Bühnenwerken seien genannt die Opern „Freischütz", „Wildschütz", „Zar und Zimmermann", „Waffenschmied", „Evangelimann", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Martha" und die Operetten „Die Fledermaus", „Der Vetter aus Dingsda", „Der Zigeunerbaron", „Annchen von Tharau".

Was hielt nun diese Laienspieler, diese Schauspieler im Nebenamt", die am Tage ihren Pflichten als Lehrer, Handwerker, Kaufleute, Arbeiter, Bankleute und Angestellte nachgingen, die vielen Jahre einmütig beieinander? Was trieb immer wieder neue Volksgenossen vom Zuschauerraum auf die Bühne, in den freiwilligen, fast gar nicht bezahlten Arbeitsdienst zum Besten einer deutschen Schauspielpflege in Polen? Nicht allein die natürliche Spielfreude oder die Bannkraft des Kulissenzaubers oder das menschliche Verlangen, in das graue Leben Abwechslung, Schwung und „Romantik" zu bringen. Nein, die Darsteller wußten auch um die politische Bedeutung einer guten Bühne, um die völkische Wehrkraft, die das Erlebnis einer gemeinsam geschauten und gehörten dramatischen Dichtung gibt. Die schmucklose hölzerne Heimstatt der „Deutschen Bühne Bromberg" war mehr als manches große Theater aus Stein und Marmor eine Schau-Burg, von der aus mit den Waffen deutschen Geistes und deutschen Gemütes gekämpft wurde. Von dieser hohen Auffassung zeugen die Jahreshefte der Bühne und so manche Vorworte in den Programmheften. Die kämpferische Haltung des Bromberger Bühnen-

völkchens konnte sich so recht im kritischen Jahr 1938/39 zeigen, als es gegen das Verbot des Haßwojewoden Grazynski ins entfernte Bielitzer Land fuhr, um dort die Preußendramen „Katte" von Hermann Burte und „Glück und Glas" von Heinz Steguweit aufzuführen!

Am 6. Mai 1939 ließ der Staroſt von Bromberg die „Deutsche Bühne" schließen und versiegeln. Damit wurde ein Abschnitt in der deutschen Theatergeschichte Brombergs beendet, von dem die „Deutsche Rundschau" schrieb, daß er der „bisher wertvollste und einzigartigste" gewesen sei.

Das polnische Stadttheater aber plante in dieser Zeit die Aufführung eines großen Schauspiels von Rostworowski: „Der Umzug."

Der polnische „Umzug" ist nicht aufgeführt, sondern ausgeführt worden, freilich in einem anderen Sinne, als es sich die Polen jemals gedacht haben. Das „große Welttheater" des gewaltigsten Krieges der Menschheitsgeschichte, sieghaft gelenkt von dem Führer der Deutschen, hat allem leichtfertigen polnischen Spiel für immer ein Ende gesetzt. Wieder — und nun für alle Zeiten — führen die tatkräftigen Amtsleute deutscher Ordnung, Verwaltung und Arbeit ein gutes Regiment in der „Stadt Friedrichs des Großen", wieder halten deutsche Soldaten Wacht an Weichsel und Brahe!

Und so ist auch das „Teatr Miejski" seiner alten und wahren Bestimmung zurückgegeben worden, ist wieder ganz und gar ein deutsches Theater im deutschen Bromberg!

Und ein neues Theater! Nicht nur äußerlich im Blick auf Otto Fricks künstlerische Umgestaltung des Zuschauerraumes und die technische Erneuerung des Bühnenhauses, nicht nur organisatorisch (es beherbergt Schauspiel, Oper und Operette), sondern auch innerlich; denn sein Wesen wird bestimmt durch die Gesetze der nationalsozialistischen „Dritten Bühne", jener Bühne, die zielkräftig Schauspiel und Schauspielkunst wesensgemäß mit der Volkheit verbindet.

Das neue Bromberger Stadttheater steht am Anfang seiner Geschichte. Einige Daten sollen seine junge Entwicklung kennzeichnen:

Am 29. Oktober 1939 wurde das Bromberger Stadttheater durch eine „Wilhelm-Tell"-Aufführung des Danziger Staatstheaters dem deutschen Wort zurückgegeben.

Am 14. Dezember 1939 begann das erste ständige Ensemble, das zum größten Teil aus Mitgliedern des umgesiedelten Rigaer Deutschen Theaters bestand, mit einer festlichen Aufführung des „Prinzen von Homburg" seinen Dienst.

Am 6. Oktober 1940 wurde das umgebaute Theater mit Lortzings „Freischütz" feierlich eröffnet. Das erneuerte Schauspielerensemble begann seine Arbeit mit dem Burendrama „Christian de Wett" des Thorners Arnold Krieger; die Operette eröffnete ihren fröhlichen Reigen mit Lehárs „Frasquita", wobei zum erstenmal die neue Drehbühne ihren trefflichen Dienst tat. Bald zeigte auch das Ballett in einem besonderen Tanzabend („Die Kirmes von Delft") seine künstlerische Kraft.

Die gegenwärtige Spielzeit wurde mit Richard Wagners „Fliegendem Holländer", Heinz Ortners Schauspiel „Isabella von Spanien" und Johann Strauß' Operette „Eine Nacht in Venedig" eröffnet.

Das der deutschen Kunst wiedereroberte Bromberger Stadttheater hat einen wagemutigen Intendanten (Heinrich Voigt), einen kenntnisreichen Dramaturgen, anregende Spielmeister, treffliche Schauspieler, Sänger, Musiker und Tänzer, begabte Bühnenbildner. Sie alle wissen um ihre hohe völkische Aufgabe im deutschen Osten.

„Sie können stolz sein, an diesem Theater wirken zu dürfen. Ich beglückwünsche Sie zu Ihren Leistungen . . .", schrieb Oberbürgermeister Temp zum Abschluß der ersten Spielzeit an den Intendanten. Und dieses Theater wird weiter vorwärtsschreiten auf seinem glückhaften Wege.

Gerda Groß

Das Danziger Barocktheater

Ein Spiegel der Zeit ist das Theater und ein Spiegel dessen, was in der Seele einer Bevölkerung vorgeht. Danzig auf seinem exponierten Posten hat von jeher um sein Deutschtum kämpfen müssen. Wenn wir in die früheste Zeit des Danziger Theaters zurückgehen, werden wir sehen, daß schon immer das Theater mit in diesem Kampf um die Deutscherhaltung der Stadt und ihrer Bürgerschaft eingesetzt worden ist.

Das 17. Jahrhundert brachte für Danzig einen Aufschwung seiner Theaterkunst. Seine Theaterverhältnisse dürfen wir aber nicht an denen großer Städte Gesamtdeutschlands messen, die immer unter dem Einfluß — kulturell und wirtschaftlich — eines Fürstenhofes gestanden haben. Danzig, als selbständiger Staat und grenzdeutsche Stadt, war auf sich selbst angewiesen und durfte von nirgendher auf wirtschaftliche Unterstützung rechnen. So hatte Danzig auch kein Theatergebäude, und in Ermangelung dessen wurde im 17. Jahrhundert im Altstädtischen, vereinzelt auch im Rechtstädtischen Rathaus und im großen Saal des Koggentores gespielt. Hier spielten die Wanderkomödianten, während die Aufführungen der Schüler in ihren Schulen stattfanden, die der Handwerker auf der Straße, in ihrem Gildenhaus oder in der alten Silberhütte. Zwei Termine im Jahr hatte der Rat für Theatervorstellungen festgesetzt: die Zeit vor dem Fasten im Februar oder März und die Zeit des Großen oder Dominiksmarktes am 5. August. Die Handwerker, Bürger und Schüler spielten fast immer im Februar oder März, während die Wanderkomödianten gern an den Tagen des Großen Marktes spielten, da, wie sie richtig vermuteten, die Bürger in dieser Zeit empfänglicher waren für kleine Freuden des Lebens. Die Ankündigung einer Theatervorstellung geschah durch ausgehängte Theaterzettel, von denen der erste in Danzig für das Jahr 1601 nachgewiesen ist, oder durch einen trommelschlagenden Ausrufer. Mit dem Auftreten der Wanderkomödianten, die als die ersten Berufsschauspieler anzusehen sind, hörten die Theatervorstellungen auf, für jeden frei zugänglich zu sein. Das vom Rat der Stadt festgesetzte Eintrittsgeld schwankte zwischen zwei Groschen und einem Gulden damaligen Wertes.

An den Theateraufführungen beteiligten sich Handwerker, Bürger, Schüler und Wanderkomödianten. Die Handwerker, Tischler, Schnitzker und Buchdrucker, zeigen in ihren Fastnachtsspielen Sitten und Gebräuche, die fest mit ihrem Gewerk verbunden sind, und die wir nicht nur in Danzig, sondern bei den Handwerkern Gesamtdeutschlands finden. Umzüge und Spiele der Tischler und Schnitzker aus den Jahren 1604 und 1670 zeigen uns alte überlieferte Handwerksbräuche, die zum Teil bis in die Kultspiele unserer Vorfahren zurückverfolgt werden können. Von diesen Fastnachtsspielen und -umzügen wissen wir weiterhin, daß sie auch in Regensburg stattgefunden haben. Die Darsteller waren Angehörige desselben Handwerkes wie in Danzig, und in den Hauptmotiven stimmen diese Spiele überein. Dies ist mit ein Beweis für Danzigs kulturelle Verbindung mit Gesamtdeutschland.

Wie die Tischler und Schnitzker, so zeigen 1621 auch die Buchdrucker ein Fastnachtsspiel, das uns mit ihren Sitten und Gebräuchen vertraut macht:

Depositio Cornuti, / Zu Lob vnd Ehren / Der Edlen / Hochlöblichen vnd Weitberühmbten Freyen Kunst / Buchdruckerey / In Reimen verfaßt / Durch Paulum de Vise Gedanensum / Typothetam.

Paulus de Vise, dessen Vater aus Lüttich zugewandert war und 1596 das Danziger Bürgerrecht erworben hatte, ist Setzer in Danzig gewesen und hat uns mit seinem Buchdruckerspiel wohl das älteste dieser Art geschenkt. Die Buchdrucker, die sich durch ihren Beruf und durch den Umgang mit Büchern eng verbunden fühlten mit dem akademischen Studium, hatten die Sitte des Deponierens von den Studenten entlehnt, bei denen das „cornua deponere" zu alten studentischen Initiationsriten gehörte. Wenn auch über de Vise als Dichter kaum ein positives Urteil gefällt werden kann, so hat er uns doch mit seinem Buchdruckerspiel wichtige volkskundliche Werte vermittelt. Denn sein Fastnachtsspiel führt uns in die kultische Spiel- und Gestaltungswelt unserer Vorfahren. Wie die Sitte der Deposition sich aus alten studentischen Initiationsriten entwickelt hat, so einzelne Phasen des Brauches — z. B. das Behobeln, Haarschneiden und Zahnziehen — aus männerbündischen Initiationsriten der altgermanischen Arztspiele. Auch die Bocksmaske — Cornutus — hat ihren Ursprung in männerbündischen Veranstaltungen; sie ist neben dem Hirschkopf ein beliebtes Abzeichen der Männerbünde gewesen, denen allein das Maskenrecht zugestanden hat. Das gesamte Fastnachtsspiel ist ja auch ursprünglich eine Veranstaltung der Männerbünde gewesen, deren Tradition von mittelalterlichen Bünden und Zünften fortgesetzt worden ist.

Abseits von diesen traditionsgebundenen Spielen der Handwerker steht eine geplante Aufführung der Kürschner aus dem Jahre 1631, die für Danzig zum erstenmal einen Einfluß der englischen Komödianten auf die Spielplangestaltung eines Handwerkertheaters zeigt. Nicht aus Mißachtung der alten überlieferten Fastnachts- oder Meistersingerspiele haben die Kürschner zu einer „modernen" Spielplangestaltung gegriffen. Sie trieb allein die Not, die in den schweren Zeiten des schwedisch-polnischen Erbfolgestreites gerade das Gewerk der Kürschner betroffen hatte. Wie die Wanderkomödianten gedachten auch sie, durch die Aufführung von „allerhandt lieblicher engelscher Commedien" ein „volles Haus" zu bekommen, um durch den Erlös ihrer Notlage etwas steuern zu können. Doch „der feind vns Tragödien mehr alß zu viel agiert, weswegen wir der Comedien wol vergessen" war die Antwort des Rates auf ihr Bittgesuch.

Auch in den Handwerkstänzen, die in enger Verbindung mit den Handwerker-Fastnachtsspielen stehen, ist altüberliefertes deutsches Brauchtum lebendig. Und es ist wohl bezeichnend für die Haltung der Danziger Bevölkerung, wenn sie 1623 Sigismund III. und 1646 der polnischen Königin Maria Gonzaga deutsche Tänze zeigt — den Reifen-, Schwerter- und Mohrentanz —, von denen der Schwertertanz der Schiffergilde germanischen Ursprungs ist.

Wie der Schwerttanz, so gehört auch der Mairitt altgermanischem Kulturgut an und ist ein weiteres Zeichen für das ungebrochene Volkstum Danzigs. Einstmals war der Mairitt ein Privileg der vornehmsten Danziger Brüderschaft gewesen, der St.-Georgs-Brüderschaft, die sich zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Danzig bildete und deren alleiniger Versammlungsort bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts der Artushof auf dem Langen Markt gewesen war. Doch als die Brüderschaft zahlenmäßig abnahm, mußte sie sich dareinschicken, ihr alleiniges Recht auf den Artushof aufzugeben, da sie nicht mehr imstande war, die Unterhaltungskosten für das Gebäude aufzubringen. So entstanden gegen Ende des 15. Jahrhunderts sechs Genossenschaften, die im Artushof ihren Platz an verschiedenen Bänken zugewiesen erhielten. Mit der Alleinherrschaft im Artushof gab die St.-Georg-Brüderschaft auch ihr Privileg für den Mairitt auf, der von diesem Zeitpunkt an Allgemeingut des gesamten Artushofes wurde. Am Montag vor Pfingsten, schon um 4 Uhr morgens, versammelten sich die Teilnehmer auf dem Dominikspla̧tz, von wo aus sich der Zug unter Führung des vorjährigen Maigrafen um 5 Uhr auf das freie Feld am Fuße des Hagelsberges begab. Alle Teilnehmer waren zu Pferde und hatten ihre prächtigen Rüstungen angelegt. Auch die Hofpfeifer prangten in neuen Röcken und Mänteln, die mit dem Danziger Stadtwappen geschmückt waren. Dazu hatten sie noch rote Fahnen erhalten und für die

Trompeten und Heertrommeln weiße Quasten. Auf dem Festplatz wurde Aufstellung genommen, um das Eintreffen des Rates zu erwarten, der die Parade der Festzugsteilnehmer abnehmen sollte. Dann wurde aus den Reihen der vornehmen Bürger der neue Maigraf gewählt, der als Abzeichen seiner Würde einen prächtigen Perlenkranz erhielt. Ein Festmahl, bei dem der Maigraf den Ehrenplatz innehatte, beschloß den Tag. Dieser Mairitt, der während zweier Jahrhunderte das beliebteste Fest in Danzig gewesen, diente mehr und mehr ausschließlich militärischen Zwecken, war die alljährliche Musterung der waffenfähigen Männer der Stadt. Die Waffenmusterung zur Frühjahrszeit entstammt aber wiederum altgermanischem Brauchtum.

Recht rege — in fast allen Fällen aber besser gemeint als gelungen — ist im 17. Jahrhundert die Beteiligung der Bürger an der dramatischen Kunst; Bürger hier im Gegensatz zu den Verfassern der Fastnachtsspiele und der Schulkomödien. Im 16. Jahrhundert sind die Aufführungen zahlenmäßig größer als im 17. Jahrhundert, was darauf zurückzuführen ist, daß der Rat genug mit den Kriegswirren zu tun hatte, wie er es ausdrücklich einmal in einer Antwort auf ein Spielgesuch aus dem Jahre 1629 betont. Erst 1651 gelingt es Michael Albinus, sein Schauspiel von der „Königin im Liebenthal" aufgeführt zu sehen. Chronologisch gesehen, ergibt sich nachfolgendes Bild für die Danziger Bürgeraufführungen im 17. Jahrhundert: 1600 reicht der Prokurator Georg Roll eine Bittschrift ein, seine 1576 gedruckte Komödie von „Pontus und Sidonia" aufführen zu dürfen; 1611 bitten nicht näher genannte Bürgerkinder um Erlaubnis, zum Dominik einige Komödien spielen zu dürfen; im Februar 1629 reichen unbekannte Komödianten — es müssen aber Danziger Bürger gewesen sein — ein Gesuch um Aufführung etlicher Komödien ein, die sie mit Hilfe von 24 Soldaten zu spielen gedachten. Sie hatten auf ihrem Spielplan die Komödie von einem „Könige aus Englandt Henrico", die Komödie vom „Weißen Ritter" und die Komödie vom „Ritter Galmy"; 1633 reichen zwölf Danziger Bürger ein Bittgesuch ein, „etzliche feine Comödien und tragödien aus der heiligen Schrifft, wie auch von politischen Handelen vnd schonen Historien von den herrischen romischen thatenn vnd anderer Völker hohen vndt ruhmlichen tugenden" aufführen zu dürfen. 1634 wollte Georgius Pitzke, Vorsinger an der Kirche „Zu allen Gottes Engeln", eine Komödie „Vom fall des Menschlichen geschlechtes" aufführen; 1651 wird die Komödie des Pfarrers Michael Albinus „Die Königin im Liebenthal" aufgeführt und zu Ehren des polnischen Königs Johann Kasimir das Schauspiel „Drama de Apolline et Diana", dessen Verfasser nicht bekannt ist und von dem außer einer deutschen Inhaltsangabe nur deutsche und lateinische Bruchstücke überliefert sind. Auch das Schauspiel des Dichter-Pfarrers an der Katharinenkirche, Michael Albinus, ist uns nur in Bruchstücken erhalten; „Michaels Weißen / Kurtzverfaßter Nachricht / des / Danziger Schauspiels von der Königin im Liebenthal..." Die Aufführung dieses Schauspieles gehört zu den ersten Wohltätigkeitsvorstellungen in Danzig. 1650 wurde in einer Sitzung des Danziger Rates vorgeschlagen, Wohltätigkeitsvorstellungen zu veranstalten, „um so dem erschreckend überhandgenommenen Elend" zu steuern. Viel Anklang aber fand dieser Vorschlag nicht, denn die Aufführung der „Königin im Liebenthal" blieb die einzigste dieser Art.

„Die Königin im Liebenthal" ist ein großes Loblied auf Danzig, dessen Entwicklung vom kleinen Fischerdorf zur weltberühmten Hansestadt geschildert wird.

Krone / die du vor gewesen eine arme Fischer-Magd /
Bist itzt schön und auserlesen / die auch Königen behagt
Deine Schönheit gläntzt herfür wie der güldnen Sternen Zier!

Fürstin der berühmten Städte die der Höchste groß gemacht /
Zürne nicht daß ich hintrete Dir zu zeigen deine Pracht:
Denn du leuchtest hell herfür / wie der güldnen Sternen Zier!

Gott läßt dir von Sina schallen der Posaunen starkken Klang:
Er läßt dir ins Hertze fallen Sionssüßen Trost-Gesang;
Kirch und Schule scheint in dir wie der güldnen Sternen Zier!

Freye Künst und edle Tugend zieren deinen hohen Sinn /
Dich liebt Alter und die Jugend / und die große Königin
Gott erhalte für und für / Krone / dich und deine Zier!

Dir woll ja der Höchste geben Freyheit von der Schuld und Pein;
Gnade / Fried und glükklich Leben müß' um dich / O Krone seyn!
Deine Schönheit glänzt' herfür wie der güldnen Sternen Zier!

Ein schöneres Loblied kann man sich wohl kaum auf die alte Hansestadt denken!

Ein kurzes Wort sei vorerst der Vollständigkeit halber über die Spiele der Studenten gesagt. Nie haben sie die Erlaubnis erhalten, ihre Vorstellungen abhalten zu dürfen.

Recht beachtlich aber ist der Beitrag der Schulen an dem Danziger Theaterleben des 17. Jahrhunderts. Zahlenmäßig haben wir auch hier wieder mehr Aufführungen im 16. Jahrhundert zu verzeichnen, denn 1601 ist ein Verbot für Theateraufführungen in Schulen erlassen worden. An den stattgefundenen Schulaufführungen beteiligten sich die Johannisschule, die Katharinenschule und das Gymnasium. Zweck und Ziel dieser Schulkomödien war es, die Schüler in der lateinischen Sprache rednerisch auszubilden.

Die weitaus größte Bedeutung der in Danzig aufgeführten Schulkomödien ist dem Schuldrama von Johannes Raue, Professor am Gymnasium, beizumessen. Er ließ das Drama von seinen Schülern 1648 in lateinischer Sprache aufführen, hat es aber selbst teilweise ins Deutsche übertragen und in die lateinisch geschriebene Haupthandlung ein Zwischenspiel in deutscher Sprache eingeflochten. „Drama super originibus populi Romani, hoc est Aeneae et Laviniae conjugio. Inclytae Reipublicae Gedanensis Magnifico et implissimo Senatui" heißt der Titel von Raues Schulkomödie, die das Schicksal des Äneas behandelt, wie wir es im 7. und 12. Gesang der Eneide Virgils finden, nur mit dem Unterschied, daß Raue auf die Schilderung der Irrfahrten des Äneas nach der Zerstörung Trojas verzichtet. Kann über die dichterische Form des Dramas kaum etwas Gutes gesagt werden — eine breit-rethorisch aufgebaute Rede löst die andere ab —, so finden sich doch Gedanken darin, die einer Aufzeichnung wert sind. In Akt I, 1 spricht Raue von der Erhaltung des Friedens und dem damit verbundenen Aufstieg eines Volkes. Nicht der Haß der Untertanen macht den Herrscher groß, sondern einzig und allein die Liebe. Diesen Gedanken faßt Raue in folgendem Satz zusammen, der über die Jahrhunderte hinweg gerade heute wieder volle Berechtigung erhalten hat: „Den was langen bestand haben soll, das mus Liebe, vnd nicht Knechtische furcht sein!" Deutlicher noch zeigt sich Raues positive Einstellung in seiner Auseinandersetzung über den Begriff Vaterland. In der Charakterisierung des Achates, der durchaus international gewertet werden muß, und in dem nationalen Äneas spiegelt sich Raues Vaterlandsbegriff wider. Raue bekennt sich in den Reden des Äneas mit so großer und starker Zuversicht zu seinem Vaterland Deutschland und damit zu seinem Deutschsein, wie wir es im 17. Jahrhundert kaum ausgeprägter finden können, wie wir es in diesem Jahrhundert der Wirrnis und der Zerrüttung auch kaum vermutet hätten. Achates, der Internationale, ist der Meinung, daß sich ein „großes und aufgewecktes Gemüht" nicht an einem einzigen Ort festsetzen könne, sondern daß es „mit seinen Gedanken den gantzen Welt Kreiß" umfassen und so überall sein Vaterland sehen müsse. Diesem Gedankengut aus einer Teilströmung des Humanismus steht Raues völkische Haltung gegenüber, die um so mehr zu werten ist, da sich in ihr entgegen dem Humanismus organisches Denken offenbart:

„Die Welt ist mehr das große vnd allgemeine Vaterland. Du must aber

auch bekennen, daß vber das große vnd allgemeine auch ein kleines vnd eigenes Vaterland sey gegen welches wir mit einem bandt der Natur verknüpfet sein, daselbst haben wir die erste lust geschauhet, Vnd das erste licht geschöpft, vnd die erste Kost genossen, dasselbst haben wier Vnsser Eltern, Verwandte vnd Befreundte vmb Vnss gehabt. Ja, dasselbst haben wier manche lust vnd Ergötzung genossen, die wir wol anderss wo vmbsonst suchen."

Jeder Mensch, der kein ausgeprägtes Vaterlandsgefühl hat, bei dem das Vaterlandsgefühl durch fremde Einflüsse verschüttet ist, sieht sein Vaterland überall da, wo es ihm gut geht. Er kennt keine Vaterlandsliebe, denn Liebe birgt beides in sich: Mitfreuen und Mitleiden! Solch ein Mensch nun ist Achates, er hat kein Nationalbewußtsein, er ist nur auf seinen eigenen kleinen Vorteil bedacht, und dabei hat er den Blick für das größere Ganze verloren. Achates ist Egoist und kennt keine Verpflichtungen dem Volke gegenüber; Äneas-Raue aber weiß um die Verpflichtungen, die ein Mensch seinem Volk gegenüber haben muß. Diese Einstellung ist bei Raue unbewußt, allein gegeben durch sein rassenseelisches Zugehörigkeitsgefühl zu Deutschland. So kommt er auch zu seinem ausgeprägten Heimatgefühl und zu seiner festen Verbindung mit Deutschland:

„Es ist etwas. Jedoch ists auch vmb das Vaterland, wer seiner sinnen nicht gäntzlich beraubt ist, ein lieblich Ding. Denn die Natur hat den Menschen bei seiner Geburth gegen dem geliebten Lande, da man auf die Welt kommen, ich weiß nicht was für ein gehembte Liebe und Zuneigung eingepflanzett, die allezeit lebet, vnd niemals veraltet vnd vergehet. Vnd gleich wie der Magnet im Compaß, ob ihn schon der erfahrene Schiffsmann auf Seiner langwierigen reiße bald kegen Auffgang, bald kegen Niedergang der Sonnen weit mit sich führett, dennoch seine verborgene Tugendt, damit er seinen Nordstern anschawet, nimmermehr verleuret: Alsso auch wer fern von seinem Vaterland hinweg zeucht, ob er woll sehr weit hervmb schweift, vnd oftmals sich an frembden ortt niederlasset, so behelt Er doch allezeit die natürliche Liebe, welche ihm zu seinem Vaterland neiget vnd antreibet."

So spricht Raue in seinem Schuldrama zu seinen Schülern, und es mag hier wohl das erstemal sein, daß nationale und vor allem deutschvölkische Ideen im Schuldrama so in den Vordergrund gestellt werden.

Interessant und von nicht zu unterschätzender literarischer und kulturhistorischer Bedeutung ist das Zwischenspiel, das Raue nach dem 3. Akt seines Dramas eingeschaltet hat. In ihm finden sich Gedanken und Ideen, die wir heute vom nationalvölkischen Standpunkt nur befürworten können. Ein Student, dem der Zwang auf den deutschen Universitäten nicht gefällt, will ins Ausland gehen, weil er dort wie ein Herr auftreten kann. Da muß er aber folgende Antwort von einem anderen Studenten hören, der sein Vaterland nicht um eines kleinen Zwanges willen verlassen wird:

„So bleib hernach nur von deutschen Universitäten, sonst wirstu übell anlauffen; den ich genugsahm erfahren, daß dieselben große Händel haben vnd sich trefflich durchschlagen müssen, ehe sie passieren mögen, vnd läßt man sie hernach doch woll gehen, dörfen auf keine Zusammenkünften erscheinen vnd werden allenthalben agiret."

Trotz des Spielverbotes von Schulkomödien aus dem Jahre 1601, wurde auch in späteren Jahren die Tradition fortgesetzt. Die Schulaufführungen konnten aber nicht mehr den hohen Stand von Raues „Äneas" erreichen. Eines aber muß scharf hervorgehoben werden: das offensichtliche Sichabwenden einiger Verfasser von der lateinischen Sprache und das ganz betonte Sichhinwenden zur deutschen Muttersprache! Wohl werden die Titel der Komödien immer noch mit dem lateinischen Namen, und dann erst mit dem deutschen genannt; der Aufführungstext aber ist deutsch. Dadurch werden die Aufführungen der Schulen breiteren Volkskreisen zugänglich gemacht als bisher. Der Osten des Reiches und mit ihm die Grenzstadt Danzig hat deutlicher und bewußter als andere Teile des Reiches die Schönheit der deutschen Muttersprache wiedererkannt und auch

zuerst wohl mehr gefühlt als erkannt, welch eine Waffe die Muttersprache gerade in einer Grenzstadt gegen artfremde Einflüsse und gegen artfremdes Wesen sein kann.

Auch zu Festzeiten, vor allem zu Weihnachten, fanden Schulaufführungen statt, wie es für die Jahre 1636, 1640, 1669 und 1685 belegt ist. Die dramatische Bearbeitung der Weihnachtsgeschichte aus dem Jahre 1636 stammt von Michael Albinus, der zu dieser Zeit noch Pfarrer in der Landgemeinde Wossitz war; erst 1638 wurde er an die Katharinenkirche in Danzig berufen. Das zweite Weihnachtsspiel schrieb 1640 der Schulmeister an der Katharinenschule, Johannes Hoppius, und widmete es dem Danziger Gerichtsherrn Heinrich Schmalenberg. Beide Spiele, wie auch die aus den Jahren 1669 und 1685 von Maukisch und Florschütz, sind im Vergleich zu den traditionsgebundenen Weihnachtsspielen steif und hölzern. Den langatmigen, rhetorisch ausgeschmückten Reden, fehlt jegliches Leben.

Wichtig für die Haltung und Einstellung des Danziger Rates ist die Feststellung, daß es den Jesuiten nicht gestattet gewesen ist, innerhalb der Stadt Komödienzettel anzuschlagen oder gar Komödien aufzuführen. Denn sie wurden mit Recht als Schrittmacher und Förderer der polnischen Interessen betrachtet. Sie mußten sich auf das Gebiet vor den Toren der Stadt, auf Altschottland, beschränken: seit 1592 besaßen sie dort ein Kollegium.

Neben der Dichtkunst wurde besonders auch die Musik bei den Danziger Bürgern gepflegt. Kein Fest, geistlicher oder weltlicher Art, ging vorüber, ohne daß die Musik daran Anteil hatte; jede Gelegenheit für musikalische Darbietungen wurde wahrgenommen. Öffentliche Musik stand in hoher Blüte, daneben aber auch die Hausmusik. Ganz besonderer Beliebtheit erfreute sich die Kunst des Gesanges, die von vielen Patrizierfrauen ausgeübt wurde. Das Theater allerdings verhielt sich musikalischen Darbietungen gegenüber recht passiv, was aus soziologischen und rassischen Gründen zu erklären ist. In Danzig, der Handelsstadt, war ein gehobenes Bürgertum, das Patriziat, die tonangebende Oberschicht, im Gegensatz zu anderen großen Städten Gesamtdeutschlands, in denen der Fürstenhof führend war. Trotz allen Reichtums und aller Pracht blieb die führende Oberschicht in Danzig eben Bürgertum, und ein in sich geschlossenes, fremden Einflüssen standhaltendes Bürgertum, während die Hofschicht nur allzugern und allzuoft fremden, und vor allen Dingen dem deutschgermanischen Geist entgegengesetzten Strömungen Auge und Ohr lieh. So konnte auch die vom romanischen Geist geschaffene Oper des 17. Jahrhunderts nur eine „höfische" Angelegenheit bleiben.

Abgesehen von vereinzelten Darbietungen durch die englischen Komödianten, ist bis 1646 für Danzig keine musikalische Theateraufführung überliefert. 1646 findet dann neben all den prunkhaften Hochzeitsfeierlichkeiten zu Ehren der Heirat Wladislaus IV. mit der Prinzessin Maria Gonzaga die erste Opernaufführung statt, und zwar gleich eine Opernaufführung ganz großen Stils. Italienische Opernkräfte, die Wladislaus IV. für seine schon auf recht beachtlicher Höhe stehende Krakauer Hofoper verpflichtet hatte, bestritten die Danziger Opernaufführungen des Jahres 1646; Puccitelli und Brunerio, die Verfasser und Komponisten, führten zugleich Regie. Virgilius Puccitelli, Dichter und Kapellmeister an der polnischen Hofoper, hatte einen aus Apuleius entlehnten Stoff in Musik gesetzt und nannte seine dreiaktige Oper, von der sich wohl der Text, nicht aber die Musik erhalten hat: „Le nozze D'Amore et Psiche / Dramma musicale."

Die zweite Oper, die bei weitem nicht an die von Puccitelli heranreicht, ist von dem italienischen Sänger Brunerio verfaßt worden. Auch von ihr ist nur der Text überliefert: „Marteé Amore drama / da rapresentarsi in musica . . ."

Erst wieder im Jahre 1695 fand eine Opernaufführung statt. Johann Valentin Meder durfte dreimal seine Oper „Nero" aufführen, erhielt aber 1698 ein Aufführungsverbot für seine Oper „Coelia".

Wichtig und interessant für Danzigs Musik- und Theatergeschichte ist das Jahr 1695: in diesem Jahr hat in Danzig und

vielleicht überhaupt auf deutschem Boden, zum erstenmal die Aufführung einer Operette stattgefunden. Und wieder ist es eine Stadt im Osten und eine Grenzstadt zugleich, die bahnbrechend wird für etwas ganz Neues. Diese erste Operettenaufführung ist die Abschieds- und Benefizvorstellung einer „Hochteutsch-Sächsischen" Komödiantentruppe, in der man die Theatertruppe der Witwe Bolten sehen kann, die 1695 Danzig zum letztenmal besucht hat. Die Operette ist als Vorspiel zu einer größeren Komödie gedacht gewesen. „Der von den Tugenden / auff den Thron / der güldenen Freyheit erhobene Schutz-Gott der Stadt Dantzig. In einer Operette aufgeführet" ist der Titel der Operette, die eine Verherrlichung der Stadt Danzig, ihrer Freiheit und ihrer Selbständigkeit bietet.

Deutlich ist in dreifacher Hinsicht ein Einfluß der englischen Komödianten auf das Deutschland des 17. Jahrhunderts zu beobachten: auf sozialem, auf völkischem und auf künstlerischem Gebiet. Sozial, weil das Theater der englischen Komödianten alle Volksschichten umfaßt, weil es den Unterschied zwischen den einzelnen Volksgruppen überbrückt. Völkisch, weil in diesem Jahrhundert der Wirren und Kriege die englischen Komödianten die einzig einigende Verbindung von Stadt zu Stadt, von Landschaft zu Landschaft, von Mensch zu Mensch bilden. Auch für Danzig bedeuten die Wanderzüge der englischen Komödianten wieder eine starke Verbindung mit Gesamtdeutschland; eine Verbindung auch mit dem auf hoher kultureller Stufe stehenden Österreich. Von Deutschland kommen die Wandertruppen nach Danzig, und von Danzig ziehen sie wieder nach Deutschland. Ein immerwährender Kreislauf sind ihre Wanderzüge, in den Danzig, der Nordosten, und Österreich, der Südosten, mit einbeschlossen sind. Gerade hier in Danzig kommt der Austausch und die Verbindung mit der Kultur des Südens und der des Nordens ganz besonders scharf zum Ausdruck. 1607 z. B. spielt John Green in Passau, zieht noch im selben Jahr nach Danzig, um zu Anfang des Jahres 1608 schon wieder im Südosten, in Graz zu sein. Von der Bayrischen Ostmark geht sein Weg zur im Nordosten Deutschlands gelegenen Grenzstadt Danzig und wieder zurück in ein Kulturzentrum des Südostens. Schärfer kann wohl kaum diese Verbindung von Süden-Norden-Süden in direkter Reihenfolge zum Ausdruck kommen. Künstlerisch, weil das Theater der englischen Komödianten der deutschen, schon beinahe erstarrten Volksschauspielkunst — nicht aber der Bühnenkunst — seine eigene, urwüchsige Lebendigkeit in der Darstellung vermittelt hat.

Die Gastspielreisen der englischen Komödianten nach Danzig zeigen um die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts deutlich einen Einschnitt. Von 1601 bis 1619 sind periodisch wiederkehrende Gastspiele zu verzeichnen. Dann entsteht eine Pause bis 1636, die wohl auf das Ausbrechen des Schwedisch-Polnischen Erbfolgekrieges und auf die Wirren des Dreißigjährigen Krieges zurückzuführen ist. Von 1636 bis 1650 besuchen die englischen Komödianten Danzig oft in recht kurzen Abständen. Aus den Jahren 1601 bis 1619 müssen die Truppen der beiden großen Bandenführer John Spencer und John Gren an erster Stelle genannt werden; neben ihnen dann noch die Truppe der brandenburgischen Komödianten und eine namentlich nicht bekannte englische Truppe, deren Auftreten in Danzig nur indirekt aus der Bittschrift einer deutschen Komödiantentruppe aus Bergen hervorgeht. Die Aufführungen in der Zeit von 1636—1650 werden fast ausschließlich von Truppen bestritten, die unter der Bezeichnung „Reinhold und Genossen" zusammengefaßt werden können. Recht interessant ist eine Truppe, die im Jahre 1650 in Danzig gespielt hat. Ihr Prinzipal ist ein gewisser Jores Jolives, Meister der englischen Komödianten. Von ihm wurde bisher angenommen, daß er nie seine Wanderzüge über West- und Süddeutschland ausgedehnt habe. Für den 31. März 1650 ist das Auftreten einer englischen Komödiantentruppe in Köln belegt, deren Prinzipal Georg Jolliphus heißt und der als der letzte englische Theatertruppenleiter angesehen wird. Weiter ist bekannt, daß sich der Name dieses Georg Jolliphus in den verschiedensten Schreibarten oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt

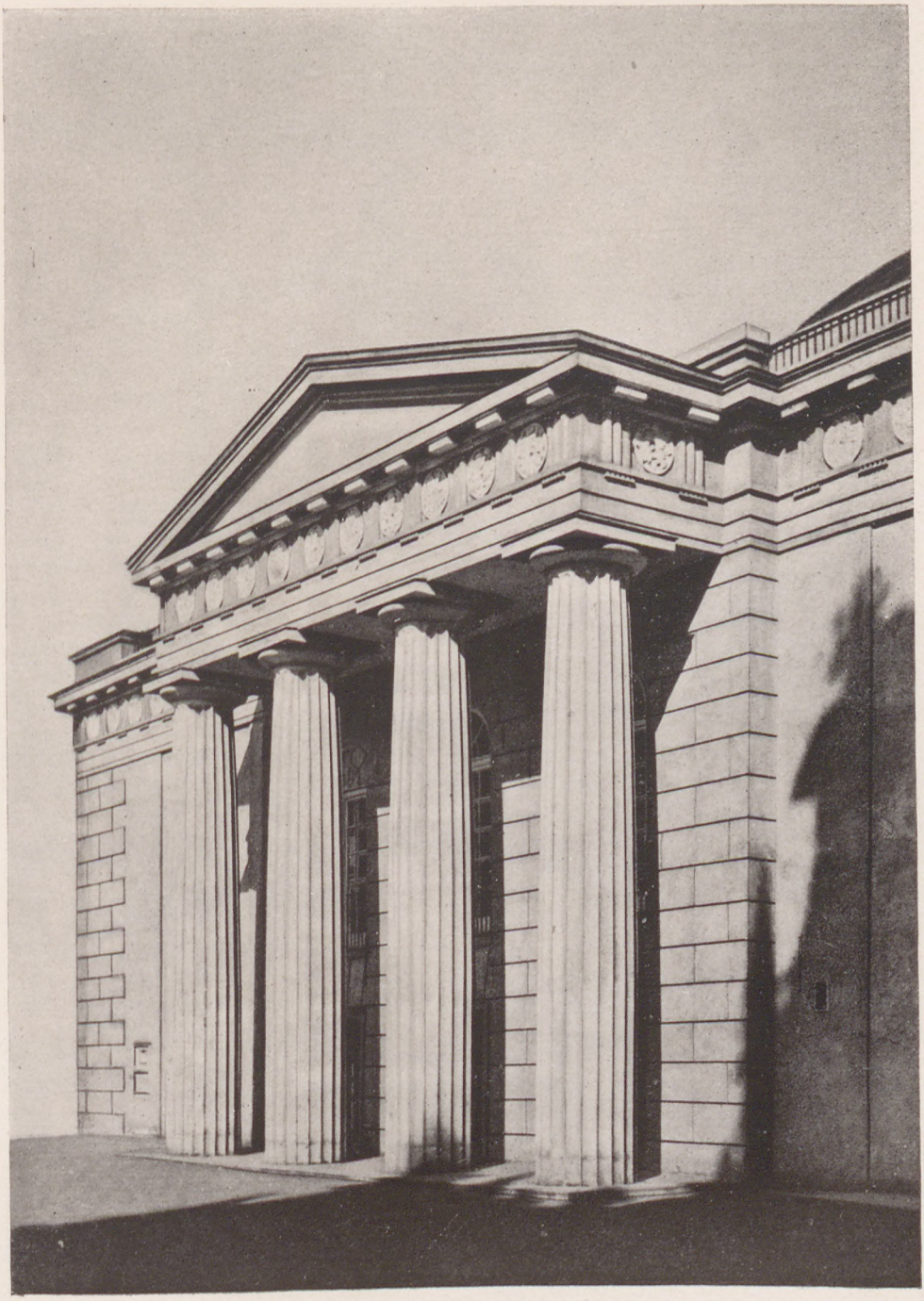
findet: Joris Jollifus, George Jeliphus, Joris Colsfort, Joseph Jori. Mit Jores Jolives unterschreibt der Theaterleiter, der 1650 Danzig besucht, seine Bittschrift und liefert somit selbst den Beweis, daß er mit Georg Jolliphus oder einem der obgenannten, die alle eine Person darstellen, identisch sein muß.

Außer landfremden Komödianten wird Danzig im 17. Jahrhundert auch von deutschen Wandertruppen besucht. Jedoch erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts setzen die großen Gastspielreisen berühmter deutscher Wandertruppen nach Danzig ein. Das Jahr 1650 wird zum Wendepunkt in der Danziger Theatergeschichte. In diesem Jahr hat zum letzten Male ein englischer Theatertruppenleiter in Danzig gespielt, von diesem Jahre an datiert das endgültige Sichdurchsetzen und Sichbehaupten der deutschen Wandertruppen, die sich dann, ihres Stammes und ihres Blutes bewußt, „hochdeutsche" Komödianten nennen.

Inmitten der deutschen Komödianten, die Danzig besuchen — 1670 spielt Georg Benteley sechs Wochen mit seiner Truppe in der Stadt, 1680 eine nicht endgültig zu bestimmende „sächsische Compagnie", 1699 weilt der berühmte deutsche Puppenspieler Hilverding in der Stadt, und 1700 besucht der bekannte Theaterleiter Johann August Uhlich die Danziger Bürger auf seiner Reise von Riga nach Leipzig — ist die Truppe Karl Paulsens die erste großen Stiles. Und es zeugt von dem Theaterverständnis und der Theaterfreude der Danziger, wenn sie gerade diese Truppe, die allgemein in Deutschland bekannt und beliebt war, 1669, 1694 und 1695 die Stadttore öffnen. So übernimmt diese berühmte Theatergesellschaft in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Mittlerrolle zwischen Danzig und Gesamtdeutschland. Kein Geringerer aber besuchte mit Paulsen die Hansestadt, als der berühmteste Schauspieler des damaligen Deutschland: der Magister Johann Velten, der 1675 als Paulsens Schwiegersohn die Truppe übernahm, die nach seinem Tode seine Frau, Elisabeth Velten, weiterführte.

Das Repertoire der Paulsen-Veltenschen Truppe, wie sie der Einfachheit halber genannt wird, ist für das Jahr 1669 im Tagebuch des Danziger Ratsherrn Georg Schröder erhalten und läßt uns die ganze Mannigfaltigkeit europäischer Dramatik der damaligen Wandertruppen sehen. Spanien und England sind mit je drei Stücken vertreten, Deutschland und Frankreich mit je einem Drama. Paulsen-Velter aber waren immer bestrebt, das Artfremde der außerdeutschen dramatischen Stoffgebiete so umzuwandeln, daß alles dem Deutschen Schädliche ausgemerzt wurde und nur dem deutschen Wesen gemäße Spiele über seine Bühnen gingen.

Nationales, traditionsbewußtes Handwerkertheater auf der einen Seite, modernes Welttheater des 17. Jahrhunderts auf der anderen Seite, haben dem Danziger Theater des 17. Jahrhunderts das Gepräge gegeben und sind zum lebendigen Zeugnis für Danzigs rege Anteilnahme an gesamtdeutscher Kunst und Literatur geworden.



Portal des Staatstheaters in Danzig

Georg Karl Pohl

Die Theaterkultur der Gauhauptstadt Posen

Karl Kasimir Döbbelin, dem Sohn des bekannten Berliner Theaterleiters Karl Theophil Döbbelin, gebührt der Ruhm, der deutschen Bühnenkunst in Posen eine dauernde Heimstätte geschaffen zu haben. 1795 erhielt er das Privileg, in Posen Theater zu spielen. Zunächst draußen in der Geißlerschen Reitbahn, nur auf schlechtem Wege erreichbar, vor dem Wronker Tor. Verschiedene Pläne zur Errichtung eines festen Theatergebäudes wurden dem Magistrat vorgelegt. Man einigte sich jedoch dahin, das neue Theater auf dem Wilhelmplatz nach den Plänen des Architekten Friedrich Gilly zu errichten. Dieses wurde am 17. Juni 1804 feierlich eröffnet und blieb für 70 Jahre Träger der Posener Theaterkultur. 25 Jahre wirkte Döbbelin in Posen und hat bis zum Jahre 1821 die Lust und Freude des Publikums am Theater gehoben. Gleichzeitig bespielte er die Nachbarstädte Frankfurt, Kalisch und Fraustadt. Eine eigentliche Glanzzeit hat das alte Posener Theater unter Franz Walner erlebt, der am 27. März 1853 die Direktion übernahm und den Posenern als neues Erlebnis die Oper brachte. Er legt 1854/55 ein Abonnement für 12 klassische Vorstellungen auf mit dem bedauerlichen Ergebnis, daß das Posener Publikum davon kaum Gebrauch machte. So sah er sich gezwungen, die Oper, mit der er die Posener zweifellos verwöhnt hatte, wieder abzuschaffen. Im Schauspiel gehörte zu seinem Personal Dr. August Förster als Heldendarsteller, der in späterer Zeit das Burgtheater in Wien leitete, sodann Karl Helmerding und Theodor Reusche. Die Aufgaben dieser beiden Darsteller erfüllten sich besonders im „Odeum" in der Bäckerstraße, dem Sommertheater und späteren Apollo-Theater. Nach dem Weggang Franz Wallners nach Berlin, wurde Anfang der siebziger Jahre das alte Theater auf dem Wilhelmplatz wegen Baufälligkeit geschlossen und man spielte im Hildebrandschen Garten auf dem Königsplatz. Das Posener Publikum verhielt sich jedoch diesem Interimstheater gegenüber ziemlich teilnahmslos und wartete auf den Neubau auf dem Platze des alten Hauses. 1876 ist es so schlimm, daß man nur fünf mal in der Woche spielte, einmal wöchentlich gastierte man in Gnesen. Die Oper ging nach Thorn. Das neue Haus wurde 1879 mit Goethes „Egmont" eröffnet. Die Baukosten betrugen 500 000 Mark, das Vorhanggemälde von Otto Heyden, Apollo mit den Musen und Grazien darstellend, war ein Geschenk von Posener Bürgern.

Unter Direktor Gustav Scherenberg, dem Bruder des Dichters Ernst Scherenberg, war 1880 Agnes Sorma am Posener Stadttheater engagiert. Einen Aufschwung nahm die Bühne unter Max Richards, der die Oper, und nicht zuletzt Richard Wagner pflegte, und mit Balletts den Besuch des Theaters wieder steigerte. Gustav Thieß, der vorher in Kassel tätig gewesen war, hat die letzten acht Jahre im alten Haus ein Niveau gehalten, wie man es besser von einer Provinzbühne damals nicht erwarten konnte. Er hat mit jungen Begabungen gearbeitet und in Schauspiel und Oper einen anregenden Spielplan gezeigt. Die Schauspieler selbst gingen nicht ungern in die aufstrebende Stadt des Ostens und das Posener Theater war für manchen Darsteller, wie z. B. George Henrich, Alwin Neuß oder Max Borck eine gute Durchgangsstation. Nachdem das Finanzministerium vor dem Jahre 1901 die erste größere Rate als Bausumme in den Etat gestellt hatte, konnten die Pläne für einen neuen Theaterbau Wirklichkeit werden. Die Ausführung des Neubaus

wurde einem besonders erfahrenen Theaterbaumeister, dem Münchener Professor Max Littmann, übertragen. Am 30. September 1910 wurde das neue Theater mit Mozarts „Zauberflöte" eröffnet, der im Schauspiel Schillers „Braut von Messina" folgte. So war alles getan, um der Stadt Posen ein lebendiges Theater von gutem Niveau zu geben. Durch Schaffung eines Theaterorchesters von 50 Musikern, hatte sich die Stadt vor dem Weltkriege von den Militärmusikern, die sich der Theaterarbeit immer nur in sehr beschränktem Umfang widmen konnten, unabhängig gemacht. Die Entwicklung des Posener Theaters war immer eingebettet in die allgemeine politische Geschichte, die der Posener Bühne besondere, deutsch betonte Aufgaben zuwies. Unvergessen ist der Tag der letzten deutschen Vorstellung im Jahre 1919, Wagners „Parsifal", die so zugleich zum Schwanengesang des deutschen Theaters wurde, weil die deutsche Schauspielkunst die ihr bisher geweihte Stätte verlassen mußte.

Als nach dem Einzug deutscher Truppen in die Gauhauptstadt Posen am 12. September 1939 der schöne Bau wieder deutsch gemacht worden war, setzte sich alsbald Gauleiter und Reichsstatthalter Greiser für eine Neubelebung des Theaterwesens in der wieder zum Deutschen Reich zurückgekehrten Stadt ein und fand hierbei die tatkräftige Unterstützung des Reichsministers Dr. Goebbels. Im Mai 1940 begann, und im Januar 1941 endete der Gesamtbau. Auch das jetzige Kleine Haus in der verkehrsreichen Berliner Straße wurde auf die Initiative des Oberbürgermeisters in den Theaterbetrieb eingezogen. Beide Theater wurden von den Architekten Prof. Paul Baumgarten und H. C. Bartels in Bühne und Zuschauerraum wesentlich neu gestaltet. Die Trägerschaft liegt bei der Gauhauptstadt. Bei der Eröffnung im März 1941 wurde ihnen in Anbetracht ihrer kulturellen Zielsetzung die Bezeichnung „Reichsgautheater" verliehen. Intendant Karl Peter Heyser hat den ihm erteilten Auftrag, ein Personal aus allen deutschen Gauen zu verpflichten und die beiden Bühnen auszubauen, in überraschend kurzer Zeit gelöst. Die erste Spielzeit vom 18. März 1941 bis 29. Juni 1941 brachte 16 Erstaufführungen in 209 Vorstellungen. In kurzer Zeit war die aufgelegte Stammiete restlos ausverkauft. Die Theaterfestwoche zur Eröffnung begann bewußt mit Kleists „Friedrich von Homburg". Weiterhin gelangten zur Aufführung: „Meine Schwester und ich" 27, „Lauter Lügen" mit 23, „Wiener Blut" mit 19, „Saison in Salzburg" mit 15 Vorstellungen. Der „Troubadour" erreichte 15, „Lohengrin" 14 und „Die Entführung aus dem Serail 9 Vorstellungen. Ein Ballettabend der Tanzgruppe konnte 14 mal gegeben werden. Während „Isabella von Spanien" 16 mal, „Homburg" 14 und Goethes „Clavigo" 8 mal in Szene ging. An weiteren Aufführungen waren „Parkstraße 13" mit 7, „Ingeborg" mit 8, „Flitterwochen" mit 16, der „Wettlauf mit dem Schatten" mit 3 und der „Wildschütz" mit 1 Abschlußaufführung beteiligt. Eine wertvolle Erziehungsarbeit ist geleistet worden, die sich in der neuen Spielzeit noch mehr auswirken wird. Für diese legt Intendant Karl Peter Heyser einen Spielplan vor, der kulturpolitisch verpflichtend Werke der Vergangenheit und der Gegenwart berücksichtigt. Für das Große Haus sind vorgesehen: in der Oper: „Der Freischütz" vom C. M. von Weber (Eröffnungsvorstellung am 14. September), „Der Wildschütz" von Lortzing, „Othello" von Verdi, „Boheme" von Puccini, „Hänsel und Gretel" von Humperdinck, „Tiefland" von D'Albert und „Die Windsbraut" von Winfried Zillig. Im Schauspiel: „Rothschild siegt bei Waterloo" von Eberhard Wolfgang Möller, „Heimliche Brautfahrt" von Leo Lenz, die Uraufführung „Agnes von Böhmen" von Wolfram Krupka, „Der Siebenjährige Krieg" von Hans Rehberg", „Hokuspokus" von Curt Götz und „Don Juan und Faust" von Grabbe.

Operetten: „Die lustige Witwe" von Franz Lehár, „Maske in Blau" von Fred Raymond und „Die Fledermaus" von Johann Strauß.

Für das Kleine Haus sind vorgesehen:

Schauspiel: „Minna von Barnhelm" von Lessing (Eröffnungsvorstellung am 15. September), „Ingeborg" von Curt

Götz, „Parkstraße 13“ von Axel Ivers (beide in Neueinstudierung), „Marguerite : 3“ von Schwiefert, „Iphigenie“ von Goethe, „Scampolo“ von Niccodemi.

Operetten: „Bezauberndes Fräulein“ von Benatzky, „Lisa, benimm dich“ von Lang.

Opern: „Così fan tutte“ von Mozart, „Barbier von Sevilla“ von Rossini und „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß.

Ferner ein Ballettabend „Die vier Schreckensteiner“ und „Karneval“ von Schumann.

Wenn man mit Recht sagen kann, daß der Theaterbesuch ein untrüglicher Wertmesser für den gesamten kulturellen Stand einer Stadt ist, so stellt die Gauhauptstadt sich nicht nur für den Osten, sondern auch für das gesamte Reichsgebiet mit an die Spitze. Das Erlebnis der künstlerischen Werte und ihrer theatralischen Gestaltung gehört zu den geistigen Waffen, die Heimat wie Front in ihrem Abwehrkampf brauchen, weil sie Kampfgeist und Siegvertrauen stärken. Nicht nur auf Grund ihrer mäßigen Eintrittspreise sind die Reichsgautheater Posen auf dem besten Wege, wahrhafte Volkstheater des nationalsozialistischen Reiches zu werden. Es ist eine Verpflichtung aller an ihnen tätigen Mitglieder, im Ostraum unseres Kulturkreises Aufgaben nachzukommen, durch die sie ihre Vorpostenpflicht als Kulturpioniere des Führers im Reichsgau Wartheland erfüllen.

Heinz Weber

Das deutsche Theater im ehemaligen Polen

In allen führenden Städten der deutschen Ostgaue, deren Boden einmal von den unnatürlichen Grenzen des polnischen Staates umschlossen waren, sind in den letzten Wochen die Spielzeiten deutscher Theater eröffnet worden. Der kulturellen Arbeit kommt im Zuge des deutschen Wiederaufbaues dieser Gebiete eine entscheidende Rolle zu, und in ihrem weitgefaßten Rahmen hat die Bühne eine besonders wichtige Sendung zu erfüllen.

Das deutsche Theater hat in diesen Gauen unseres Ostens einen alten Boden. Als die polnische Herrschaft begann, drohte eine gute künstlerische Tradition zum Erliegen zu kommen, denn die neuen fremden Herren in den Stadtverwaltungen ließen von Anfang an keinen Zweifel daran bestehen, daß die Theatergebäude der deutschen Bühnenkunst verschlossen sein würden. Als in Bromberg die erste polnische Spielzeit eröffnet wurde, gab ein Vertreter der Stadt in tönender Rede bekannt, daß in ihrem Theater von nun an für alle Zeiten nur noch das polnische Wort eine Stätte haben würde. So war es in allen Orten der ehemaligen Provinzen Posen und Westpreußen, der neuen „Woiwodschaften" Posen und Pommerellen. Die deutsche Bühnenkunst war hier mit einem Schlage gewaltsam zum Erliegen gebracht.

Nur im Südwesten des Grenzgebietes von Polen sah es zunächst noch nicht so hoffnungslos aus. Als der östliche Teil Oberschlesiens nach dem großen Betruge der Pariser Botschafterkonferenz dem polnischen Staate zugeschlagen war, hatte hier für die Dauer von fünfzehn Jahren noch die sogenannte Genfer Konvention über Oberschlesien Geltung, die eine Übergangszeit sichern sollte. Durch eine Entscheidung des Präsidenten der Gemischten Kommission, die über die Durchführung der Bestimmungen des Genfer Abkommens zu wachen hatte, mußte die polnische Stadtverwaltung von Kattowitz das kurz vor dem Weltkriege errichtete schöne Gebäude des Theaters auch für deutsche Vorstellungen zur Verfügung stellen. Ebenso war die Betreuung des Deutschtums von Königshütte und einiger kleinerer Städte des ostoberschlesischen Industriegebietes mit deutschen Vorstellungen gesichert worden. Die Durchführung dieser Theaterabende lag in der Hand der Deutschen Theatergemeinde für Polnisch-Oberschlesien mit dem Sitz in Kattowitz. Die Bespielung Ostoberschlesiens wurde vom Oberschlesischen Landestheater im benachbarten deutsch gebliebenen Beuthen vorgenommen. Deutschland hatte die Möglichkeit, den Volksgenossen im abgetretenen Gebiet den Genuß deutscher Bühnenkunst zu erhalten, dadurch erkauft, daß es die Gastspiele des Kattowitzer polnischen Theaters in Westoberschlesien zulassen mußte. Die Kattowitzer Woiwodschaftsbehörde hatte darauf bestanden, obgleich im deutsch gebliebenen Teil überhaupt kein Bedürfnis nach polnischem Theater vorlag. Aber die künstlich gezüchtete und von Polen her mühsam gepäppelte „polnische Minderheit" in diesem Gebiet sollte — so brauchte es die polnische Propaganda, die ja auf die Gewinnung auch Westoberschlesiens abzielte — auf jeden Fall fortgesetzt in Erscheinung treten. Trotzdem die dort lebenden „Polen" für den Theaterbesuch nichts zu bezahlen brauchten, wiesen die polnischen Vorstellungen immer schlechter besetzte Säle auf, während das deutsche Theater in Ostoberschlesien von der Liebe und Kunstbegeisterung breitester Schichten der Volksgruppe getragen war. Hier lag also ein eindeutig sich darlegendes Bedürfnis vor. Als die Polen ihre Gastspiele in Westoberschlesien wegen des mangelnden Zuspruches abzubauen begannen, wollten sie auch die Zahl der

deutschen Vorstellungen in Ostoberschlesien herabgesetzt wissen. Das Deutschtum mußte um sein Theater also kämpfen, wie um seine Schule. Trotzdem wurden die Theaterabende doch immer mehr eingeschränkt. Einer der kleineren Orte nach dem anderen fiel als Stätte deutscher Bühnenkunst aus, und seit 1933 wurde nur noch in Kattowitz und Königshütte von Beuthen aus gastiert. Solange es möglich war, sprang eine deutsche Liebhaberbühne, die in Kattowitz zur Betreuung der kleineren Städte gebildete Deutsche Spielgemeinschaft, ein. Die Leistungen dieser Gruppe waren beachtlich. Und wenn der Zuspruch des Deutschtums in Rybnik, Pleß, Tarnowitz, Laurahütte und anderen Orten nicht ausgereicht hätte, die kulturpolitische Wichtigkeit dieser von Laien betriebenen Bühnenarbeit zu beweisen, dann haben die fortgesetzten polnischen Presseangriffe gegen die Deutsche Spielgemeinschaft es vollends getan. — Im letzten Winter der polnischen Herrschaft gab es in Kattowitz nur noch wenig deutsche Vorstellungen. Königshütte konnte überhaupt nicht mehr bespielt werden, weil der deutsche Theatersaal — auch die Stätte der deutschen Versammlungen — „aus baupolizeilichen Gründen" geschlossen wurde.

Das Deutschtum Ostoberschlesiens hat dem Beuthener Landestheater viel zu danken. In der schwersten Zeit seines Lebens brachte diese ausgezeichnete Bühne ihm deutsche Kunst nahe. Gespielt wurde Schauspiel, Oper und Operette. Die großen blau-gelben Wagen des Beuthener Theaters, die Kulissen und Kostüme, aber auch Schauspieler, Sänger und Musiker zu den Gastspielen nach Ostoberschlesien brachten, waren immer wieder ein Anblick, dessen sich die Deutschen freuten. Die Künstler des Oberschlesischen Landestheaters brachten uns, so oft sie kamen, den Gruß des Vaterlandes. Oft hatten sich die Polen darin gefallen, die Wagen des Theaters an der Grenze lange aufzuhalten und schikanöse Durchsuchungen des wirklich umfangreichen „Gepäcks" vorzunehmen. So manches Mal mußte ein Sänger oder eine Sängerin ausfallen, weil das stundenlange Warten an der Grenze in kalten Nächten nach den Kattowitzer oder Königshütter Vorstellungen zu schwerer Erkältung geführt hatte. Aber alles machte nichts, das Oberschlesische Landestheater war mit wirklicher Begeisterung unter den Volksgenossen im abgetretenen Gebiet am Werk, und den Dank, den es verdient hat, hat es auch in reichem Maße geerntet.

Während das Industriegebiet des ehemals preußischen Teiles Ostoberschlesiens also von der ausgezeichneten Bühne des Beuthener Landestheaters bespielt wurde, solange die Polen es nur zuließen, konnte sich in der aus der Erbmasse der Donaumonarchie zu Polnisch-Schlesien geschlagenen Stadt Bielitz — der deutschesten des ganzen polnischen Staates — sogar ein bodenständiges deutsches Berufstheater jahrelang erhalten. Bielitz, das in der Zeit vor dem Weltkriege als ein kleines Wien galt, war von jeher ungemein theaterfreudig. Dieselbe Vereinigung Bielitzer Bürger, die um die Jahrhundertwende aus eigenen Mitteln ein intimes kleines Theatergebäude errichtet hatte, sah es nach der gewaltsamen Umgestaltung der staatspolitischen Verhältnisse als eine Selbstverständlichkeit an, diese Stätte deutscher Kunst aufrechtzuerhalten. Das Bielitzer Theaterleben blieb auch zu polnischer Zeit reizvoll. Die in dieser Stadt so geliebte Wiener Operette konnte nicht mehr gepflegt werden, weil die Erhaltung eines Orchesters unmöglich geworden war. Ihre Stelle nahm das Singspiel ein. Das Schwergewicht aber war natürlich auf das Sprechstück gelegt. Die Spielpläne waren interessant, sie wurden mit Klassikern, und vorwiegend ostmärkischen Autoren bestritten. Das künstlerische Personal war gleichfalls ostmärkischer Herkunft. Der ganze Stil des Theaters war von so ausgeprägter „weanerischer" Eigenart, daß Vergleiche mit der Theaterpflege im benachbarten — ehemals preußischen — Schwerindustriegebiet Ostoberschlesiens stets sehr interessant waren. Diese Bühne war wie die Stadt, in der sie wirkte, von heiterem Charm. — Nachdem sich die polnische Herrschaft in Bielitz einigermaßen eingerichtet hatte, es war ihr noch schwerer gefallen als in allen anderen Städten Westpolens, mußte das Haus des Theatervereins un-

gebetene Gäste aufnehmen, denn auch Bielitz wurde nun vom Kattowitzer „Teatr Polski" bespielt. Schließlich breiteten sich die Eindringlinge mehr und mehr aus. Aber der Wille der Kattowitzer Woiwodschaft war es, dem deutschen Theater der Beskidenstadt überhaupt ein Ende zu bereiten. Im Winter 1937/38 wurde dies durch die Anwendung einer besonders brutalen Methode erreicht. Den in der Ostmark und in den sudetendeutschen Gebieten engagierten Künstlern wurde von der polnischen Behörde die Einreise versagt, und der Theaterverein war in seiner Tätigkeit lahmgelegt. Trotzdem wollte Bielitz nicht ohne deutsche Bühnenkunst bleiben, und so verschrieb das Deutschtum sich, nachdem Gastspiele des Oberschlesischen Landestheaters glatt verboten waren, die Mithilfe der Bromberger Deutschen Bühne, über deren verdienstvolles Wirken an anderer Stelle berichtet wird. Da es sich hier aber um ein Liebhabertheater handelte, dessen Mitglieder durchweg im Beruf standen, konnte die Bespielung des Bielitzer Theaters von dem räumlich so weit entfernten Bromberg her nicht lange aufrechterhalten werden. So bildete sich dann in Bielitz selbst eine deutsche Spielgemeinschaft, die redlich bemüht war, die Notzeit zu überbrücken. Die Leistungen waren bald befriedigend, und es konnten sogar Gastspiele in den nun längst völlig vom deutschen Theater entblößten kleineren Orten des Industriegebietes wie im benachbarten Teschen durchgeführt werden.

Auch in Teschen, gleichfalls einer Stadt der alten Donaumonarchie von ausgeprägt ostmärkischem Lebensstil, stand ein wundervolles Theatergebäude, das von einer Vereinigung deutscher Bürger kurz vor dem Weltkriege errichtet worden war — das schönste Haus unter allen Theatern Oberschlesiens. Die von der Olsa durchflossene Stadt war durch einen besonders meisterlichen Versailles Spruch in der groteskesten Weise zerrissen. Der Stadtteil östlich der Olsa war Polen, der westliche der Tschechoslowakei überantwortet worden. Das Theater stand in Polnisch-Teschen, in dem die Zahl der Deutschen weit geringer war als in der „tschechischen" Weststadt. So konnte die in der Altstadt verbliebene deutsche Bevölkerung das Theater natürlich nicht aufrechterhalten. Allerdings wurden von Bielitz her Gastspiele durchgeführt, und zwar bis in die letzte Zeit hinein. Das Theatergebäude, das die wenigen Deutschen opferreich in ihrem Besitz zu halten bemüht waren, wurde ihnen schließlich genommen; polnische Rechtsverdrehung brachte es in den Besitz der polnisch verwalteten Stadtgemeinde. Der Kampf der Teschener Deutschen um ihr geliebtes Theater, auf das sie stolz waren — und auch heute stolz zu sein, allen Anlaß haben! — kann nicht hoch genug gewertet werden.

Ein besonderes Verdienst hat sich neben dieser Theaterarbeit im Süden des ehemaligen Polen im Norden das Bromberger Theater, über dessen Geschichte und Einsatz an anderer Stelle ausführlich gehandelt wird, erworben. Die deutsche Bühne in Bromberg hat nicht nur im Laienspiel für die Bevölkerung der Stadt selbst ihre große Bedeutung gehabt, sondern hat auch kleine Städte und selbst entlegene Dörfer Westpreußens und Posens aufgesucht.

Die deutsche Bühne hatte es verstanden, sich einen Platz in den Herzen des Deutschtums zu erringen. Oft, wenn polnische Schikanen einer der Kräfte dieses Laientheaters das weitere Verbleiben in der alten Heimat unmöglich gemacht hatten, gab es bewegtes Abschiednehmen. Eines muß gesagt werden, von der Erinnerung an die Jahre des schweren Deutschtumskampfes in Bromberg ist die Erinnerung an diese Deutsche Bühne nicht zu trennen.

Das Beispiel der Bromberger hatte auch in benachbarten Städten gefruchtet. Bald war eine Deutsche Bühne in Graudenz, und gleich darauf wieder eine in Thorn entstanden. Diese Theater besuchten sich öfter auch gegenseitig, und jedes dieser Gastspiele fand lebhaftes Interesse und herzliche Anteilnahme. Schließlich entstand in der „Woiwodschaft Pommerellen" noch eine vierte Laienbühne, und zwar in Dirschau. Diese Spielgemeinschaft konnte aber bei weitem nicht soviel Vorstellungen geben, wie die Bühnen in Bromberg, Graudenz und Thorn. Und doch, wer einem solchen

Theaterabend in dieser kleinen Stadt beigewohnt hat, weiß, was dem Deutschtum damit gegeben wurde.

In Posen waren Jahre vergangen, ehe sich eine Deutsche Bühne bilden konnte. Als sie aber auch hier stand, machte sie den späteren Start durch ganz vortreffliche Leistungen wett. Hier war neben dem Spiel stets besonders gut der szenische Rahmen, für den ein junger deutscher Künstler der Stadt Sorge trug.

Verbindet den „Chronisten" mit all den Bühnen, die er hier aufzählte, theaterbegeistertes Jungenerleben, später berufliche Arbeit in allen Teilen des ehemaligen Westpolen und schließlich auch das eigene Mittun auf zweien der Laienbühnen, so weiß er über das deutsche Theater im heutigen Litzmannstadt nur vom Hörensagen zu berichten. Dort gab es einen Theaterverein, der, wie Anzeigen und Besprechungen in der deutschen Zeitung dieses Gebietes erkennen ließen, vorwiegend das Lustspiel und das Gesellschaftsstück pflegte. In den letzten Jahren der Polenherrschaft waren hier aber auch Gemeinschaften am Werk, deren Spielpläne durch das große völkische Erwachen des einst „mittelpolnischen" Deutschtums gekennzeichnet waren. In Warschau, Lemberg und Krakau konnte deutsches Laienspiel, von dort studierenden jungen Volksgenossen gepflegt, gleichfalls Einkehr halten.

Wir Deutschen im Osten dürfen das Wirken der deutschen Bühnen im ehemaligen Polen niemals vergessen. Was sie geleistet haben, war Deutschtumsarbeit im vollen Sinne dieses Wortes. Und dann haben sie Platz gehalten. Einen Platz, auf dem nun nach der Befreiung das deutsche Theater sich unter der Förderung der Gaue und des Reiches von neuem kraftvoll entwickeln kann!

Bruno Hans Hirche

Deutsches Theater im Generalgouvernement

Deutsche Kunst in Polen. Es muß heißen: „wieder deutsche Kunst in Polen!“ Mit diesem Satz umreißt Generalgouverneur, Reichsminister Dr. Frank, die politische und kulturelle Konzeption des Deutschtums im weiten Ostraum des Generalgouvernements. Einer der maßgeblichen Kulturträger aber war von jeher das deutsche Theater. Dr. Frank — selbst ein eifriger Förderer der Kunst und Künstler — weist weiter nachdrücklichst daraufhin: Im Laufe der letzten Jahrhunderte waren es Höhepunkte des Kulturlebens, wenn in Warschau „Deutsches Theater“ gespielt wurde, und ein Deutscher war es, der als polnischer Fürst das erste Deutsche Theater hier einführte und damit Wege wies für das Theaterleben in Warschau.

Die Zeit der sächsischen Könige ist, wie schon mehrfach betont, von segensvollem Einfluß auf Polen gewesen. Die Polen haben das nie recht zugeben wollen; steinerne Dokumente, prachtvolle Bauwerke, wie das Palais Brühl in Warschau, strafen jedoch ihren oft so selbstherrlichen Höhenflug auch in dieser Hinsicht Lügen. August der Starke hat als August II., König von Polen, seinen großen Baumeister Pöppelmann über die Aufgabenfülle des Dresdener Bauschaffens hinaus auch mit einer schöneren Gestaltung Warschaus beauftragt. Diese Bauwerke sind das augenfälligste Zeugnis des sächsischen Einflusses auf Polen geblieben. Deutsche Macht und deutsches Genie befruchteten aber nicht nur die städtebauliche Architektur, auch die übrigen Gebiete kulturellen Schaffens profitierten von der Kraft und dem Schwung des deutschen Geistes. Die Polen haben zwar auch hier immer wieder versucht, im Verlaufe der Zeit alle Vorteile auf ihre Weise umzumünzen; die neuere deutsche Forschung, die nach dem Polenfeldzug in diesem Raume an eine wahrheitsgemäßere Wertung der Geschichte und Geschehnisse herangehen konnte, hat jedoch auch auf dem Gebiete der Geistesgeschichte unwiderlegliche Dokumente herausgefunden, die klar erkennen lassen, daß deutsche Gelehrte und Wissenschaftler polnischem Geistesleben erst auf die Beine geholfen haben. In diesem Zusammenhang seien schlicht die Namen Chr. G. Friese, D. Jaenisch, Janozki, G. Schulz oder Lengnich angeführt. Einer der rührigsten, der fünfunddreißig Jahre lang seine vielseitigen Fähigkeiten diesem Lande unerschöpflich und trotz böswilliger Verkennung immer wieder zur Verfügung stellte, war der Sachse Mitzler von Kolof.

Nach dem Studium an der Leipziger Universität — er war Schüler von Joh. Seb. Bach, Händel und Gottsched — wurde er im Jahre 1743 als Hauslehrer nach Polen gerufen. Es ist bezeichnend für die Initiative dieses Deutschen, wenn er nicht nur literarische Gesellschaften gründete, sich als Arzt, Verleger und Historiker einen Namen erwarb, sondern darüber hinaus von den Polen selbst mehr oder weniger freiwillig als der „Vater des polnischen Zeitungswesens“ akzeptiert werden mußte. Die Geisteskraft dieses Deutschen hatte sich elementar durchgesetzt, ohne allerdings polnischerseits eine Anerkennung in Amt und Würden zu finden. Mitzler von Kolof hat sich aber auch als Theaterkritiker und Poetiker betätigt. Aus diesem Schaffenskreis stammen die „Briefe eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau, die polnischen Schaubühnen betreffend“. Wie Dr. K. Grundmann in einer Zusammenfassung seiner diesbezüglichen Warschauer Forschungen anführt, handelt es sich hierbei um einen fingierten Briefwechsel zwischen dem Gelehrten M. in Warschau und dem

Herrn Lorenz von Lehrlieben in Wilna, in dem an Hand des Spielplanes der Warschauer Bühnen und auf Grund der in Mitzlers Druckerei gedruckten Theaterzettel Fragen der Poetik und Dramas besprochen werden. Für jeden, der mit dem Leben Mitzlers vertraut ist, steht es außer Zweifel, daß diese anonym erschienenen Briefe sein Werk sind.

Diese wenig bekannten Briefe, die zu den seltenen Drucken des 18. Jahrhunderts gehören, sind aber nicht nur eine ungemein wichtige Quelle, um das Repertoire des öffentlichen Theaters im damaligen Warschau kennenzulernen, sondern auch ein Zeugnis dafür, wie sich die Theorie des Dramas der Aufklärung in Polen Eingang verschaffte; sie sind es um so mehr, da sie „aus der Feder eines Liebhabers des Theaters und eines Kenners der Musik und des dramatischen Schaffens stammen". Dr. Grundmann verschafft sich zunächst einen Überblick darüber, welche Stücke damals auf der Warschauer Bühne aufgeführt worden sind. Ein Verzeichnis der auf der Schaubühne im Radziwillschen Palast im Jahre 1775 gegebenen Stücke liegt jedem Brief bei. Daraus ist eine verhältnismäßig hohe Anzahl deutscher Theaterstücke abzulesen.

So heißt es etwa unter dem Datum vom 3. Januar: Deutsche Komödie, Olivie, oder die gerettete Tugend; am 7. Januar: Deutsche Komödie „Der Zänker oder betrügerische Vormund" in drei Aufzügen; am 9. Januar: Deutsche Komödie „Der Deserteur aus Kindesliebe" usw. Unter dem Datum vom 15. Januar findet sich folgende Notiz: „Deutsche Komödie: Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück; Lessing ist Verfasser von diesem guten Stücke. Dieses Lustspiel ist zum ersten Mal den 31. Oktober 1774 hier vorgestellt worden. Der Beschluß war ein Balett." Wir sehen also, daß bedeutende deutsche Schauspiele schnell den Weg nach Warschau fanden. Ebenso wie „Minna von Barnhelm" erscheint im Spielplan unter dem Datum vom 20. Juni 1775: „Deutsche Tragödie Emilia Galotti! Ein gutes Stück, welches aber in Warschau nicht gefällt, weil man nur lachen will." Ob es sich um ein Lustspiel oder um ein Trauerspiel handelt, fast regelmäßig gibt es nach dem Schauspiel noch ein Ballett; auch nach „Emilia Galotti", worüber sich folgende Bemerkung findet: „Ballett, Das Vergnügen auf dem Lande! Es wird sehr gut sein, daß dieses schlechte Ballett endlich ausbleibt."

Dr. Grundmann stellt dann weiter fest: Alle diese Theaterstücke wurden in deutscher Sprache gespielt. Gerade in jener Zeit trat in Warschau eine deutsche Schauspielergruppe auf, die sich allerdings nicht ganz durchsetzen konnte, wie dies Mitzlers Worte zu bezeugen scheinen: „Die deutsche Gesellschaft ist noch auf keinen dauerhaften Fuß gesetzt, welches für die Residenzstadt, die über die Hälfte aus deutschen Einwohnern besteht, nötig wäre." Die deutsche Schauspielergruppe ist später von einer französischen abgelöst worden, wobei Mitzler folgende Bemerkung macht: „Eben, da ich dies schreibe, ist es gewiß geworden, daß die ganze deutsche Schauspielergesellschaft abgedanket ist, wofür die französische Komödien sollen eingeführt werden, so daß in Zukunft Opera Seria, polnische und französische Lustspiele werden aufgeführt werden. Die wahre Ursache ist diese, daß die allermeisten Herrschaften (gemeint ist der Adel) besser französisch als deutsch verstehen, auch lieber französisch reden und hören als deutsch, ohngeachtet die Deutschen Polen näher, brauchbarer und noch nötiger sind, als die Herren Franzosen, die, wenn sie etwas gesammelt haben, gern nach Frankreich zurückkehren, da hingegen der ehrliche und standhafte Deutsche, wenn er siehet, daß er was vor sich bringen kann, sich gern ansässig macht, und zum wahren Einwohner des Landes wird, wovon die Republik weit mehr nutzen hat."

Mitzlers Hoffnung ist jedoch, daß bald wieder eine deutsche Schauspielergruppe nach Warschau kommt; er schreibt: „Man wird nun sehen, wie es gut gehen wird; vielleicht kann zu seiner Zeit wieder die französische Schaubühne mit einer deutschen verwechselt werden, die ungleich weniger kostet." Wie auf allen anderen Gebieten, zeigt sich Mitzler auch hier als Werber und Wegbereiter für die deutsche Kunst. Er fordert, daß man sich mehr Mühe gibt, „auf gute deutsche Schau-

spiele zu denken und dadurch die deutsche Schaubühne immer vollkommener zum Nutzen und Vergnügen der Kenner zu machen".

Dafür, daß das in jener Zeit in Deutschland stark aufblühende Theater auch in Polen rasch Anerkennung fand, zeugt noch ein anderes Urteil aus einer anonymen, im Jahre 1780 bei dem bekannten deutschen Buchhändler in Warschau, M. Gröll, gedruckte Schrift, das in deutscher Übersetzung lautet: „Das deutsche Theater wird heutzutage immer besser. Viele deutschen Komödienschreiber haben sich durch ausgezeichnete und manchmal originelle Stücke das Lob ihres Volkes erworben; ihre Werke können sowohl im Geschmack, wie auch im Aufbau und in der Moral Musterbeispiele sein. Es genügt auf die Namen eines Kronegk, Gellert, Weiße, Lessing, Goethe, Stefani zu verweisen, um dieses Lob zu rechtfertigen. Mit einem Wort, schon heute sind viele Komödien aus dem Deutschen ins Französische und in andere Sprachen übersetzt worden, und was irgendwie in einer anderen Sprache bemerkenswert ist, das alles ist ins Deutsche übersetzt." Eingeschaltet ist in diese Betrachtung über das deutsche Theater noch ein Lob der deutschen Schauspieler, wobei Namen wie die Neuberin, Schönemann und Koch Erwähnung finden. Mag von unserem heutigen Standpunkte aus die Zusammenstellung der Dichternamen sonderbar klingen, so stammen diese Worte doch zweifellos von einem guten Kenner des deutschen Theaters und sind ein Zeugnis dafür, daß die junge deutsche Dichtung ihren Einfluß auch in Polen geltend machte.

Dr. Grundmann weist im Rahmen seiner Ermittlungen noch daraufhin, daß der Verfasser dieser Theaterbriefe sogar den großen Plan der Schaffung eines polnischen Nationaltheaters, ähnlich wie es Lessing für Deutschland forderte, entwickelt hat. Er wartet mit einer Fülle von Anregungen auf. Wie charakteristisch ist es jedoch, daß er in den polnischen Schauspielen die nationalen Erbübel getadelt und die Liebe für die Tugend gefördert wissen will. Auch die Schaubühne sollte in den großen Dienst seiner Lebensaufgabe, der Hebung der Zustände in Polen, gestellt werden. Zuweilen aber möchte es fast scheinen, als ob diese Briefe nur deshalb geschrieben worden wären, um den Polen all die Fehler aufzuzeigen, die Mitzler in aller Deutlichkeit sah und an deren Behebung er seit vielen Jahren scheinbar vergeblich gearbeitet hatte. So heißt es u. a. an einer Stelle über das Warschauer Theaterpublikum etwa: „Man will hier in Warschau immer was Neues haben, und wenn es auch manchmal schlecht ist, so ist es doch zum ersten Male gut, weil es etwas Neues ist", und an einer anderen Stelle: „Wenn Ihr Wilnaer Publikum so ruhig und so still sitzt, so kann ich von unserem Warschauer das nicht sagen! Man plaudert, macht Lärm, ja man pfeift sogar manchmal ohne Ursache und stört sowohl die Schauspieler, als die Zuschauer. Was das Wunderliche ist, so glauben sogar einige, daß sie das Recht für ihr Geld haben, andere zu beunruhigen ohne nachzudenken, daß andere, als die meisten, weit mehr Recht für ihr Geld haben, ungestört zu sein." Seine polnischen Mitbürger aber schildert Mitzler folgendermaßen: „Man ißt, man trinkt, ziehet sich an, geht aus, verrichtet Kleinigkeiten, die man für große Dinge hält, kommt wieder nach Hause, ziehet sich aus, ißt und trinkt und legt sich schlafen, und so Tag für Tag. Die allerwenigsten bekümmern sich darum, warum sie in der Welt sind. In der Erkenntnis des Schöpfers und der Gesetze der Natur sind die meisten ganz und gar blind, und was fast unglaublich ist, so sehen diese Blinden die etlichen Einäugigen bei uns für stockblind an, und bilden sich ein, daß außer ihnen kein Mensch besser sieht."

Das spätere polnische Theater hat die im erzieherischen Sinne gut gemeinten Anregungen Mitzlers wenig beherzigt. Sie hätten überhaupt mehr von den Deutschen lernen sollen, die Polen! So sind sie in ihrer überwiegenden Anzahl unbelehrbar geblieben, das hat ja die politische Entwicklung bis zum Polenfeldzug erschreckend unter Beweis gestellt. Nach der entscheidenden und endgültigen geschichtlichen Korrektur vom September 1939 ist den siegreichen Truppen auf dem Fuße mit der deutschen Verwaltung auch deutsche Kultur wieder in diesen Raum eingezogen. Sie hat vielfache Anknüp-

fungspunkte vorgefunden. Mit der Bestimmung Krakaus als Hauptstadt des Generalgouvernements erhielt diese alte deutsche Stadt auch das führende Theater des neugewonnenen Raumes. Aber auch in Warschau sprach man der deutschen Kunst wieder den Ehrenplatz zu. Dank der Initiative des damaligen Leiters der Abteilung Volksaufklärung und Propaganda beim Distriktchef in Warschau, dem heutigen Leiter der Hauptabteilung Propaganda in der Regierung des Generalgouvernements, Präsident Ohlenbusch, konnten noch im Sommer des Jahres 1940 im herrlichen Belvedere-Park auf der Freilichtbühne in der Nähe des Lazienki-Palais, dem August der Starke seinerzeit ebenfalls wesentliche deutsche Ausdrucksformen geben ließ, die ersten Gastspiele deutscher Künstler durchgeführt werden. Diese Sommerspiele wurden auf der nach dem Muster des antiken Theaters vom Herkulanum errichteten Freilichtbühne mit Goethes „Iphigenie" zu einem unvergeßlichen Erlebnis deutschen Dichtertums und deutscher Kunst. Um die technischen Vorbereitungen bemühte sich unter Überwindung erheblicher Schwierigkeiten, Erich Claudius. Der Tod traf ihn mitten aus künstlerischstem Schaffen ab. Zunächst übernahm die Gattin das kostbare Erbe neuen deutschen Kulturschaffens, später Franz Nelkel die alleinige Gesamtleitung, nachdem er schon vorher für die Inszenierung einiger Werke verantwortlich gezeichnet hatte.

Mit dem 6. Oktober 1940 konnte in dem früheren „Teatr Polski", das am wenigsten unter Kampfeinwirkung gelitten hatte, das „Theater der Stadt Warschau" als ständiges deutsches Theater eröffnet werden. Welche Schwierigkeiten es auch dabei zunächst zu meistern galt, möge der Hinweis wortwörtlich beleuchten, daß diese Bühne ein Stellwerk mit einem Alter von vielleicht 40 Jahren besaß, das entschieden museumreif war. Mit einer Aufführung von „Agnes Bernauer" hob das Staatstheater des Generalgouvernements als Gast das „Theater der Stadt Warschau" aus der Taufe, das inzwischen mit eigenem Ensemble eine Reihe hervorragender Aufführungen herausgebracht hat. So wurden neben guten Schauspielinszenierungen die „Fledermaus" und „Die lustige Witwe" in prächtiger Ausstattung Serienerfolge bis zur 25. Wiederholung. Über einhundert Vorstellungen zählt die erste Spielzeit und über 50 000 Besucher. In die zweite Spielzeit steigt das „Theater der Stadt Warschau" nun schon mit gediegenen Erfahrungen und guten Vorzeichen ein.

Auch Lublin hat dank der Initiative des Distriktschefs, Gouverneur Zörner, ein ständiges deutsches Theater erhalten. Hier etablierte sich das erste Theaterunternehmen von Dauer im Jahre 1778 in einer Konditorei. Besitzerin war eine Italienerin. Das erste Theatergebäude baute man unweit der Kathedrale; es brannte jedoch im Jahre 1880 ab. Erst in der österreichischen Zeit blühte Lublins Theaterleben wieder auf. In den Jahren 1802 bis 1820 spielten drei deutsche Schauspielgruppen im Palast Wronski, dem Palast Jablonowski und dem sogen. „Pariser Palast". Der Bau des gegenwärtigen Lubliner Stadttheaters wurde im Jahre 1884 vollendet. Es ist neu hergerichtet und als deutsches Theater am 27. März 1941 mit Schillers „Kabale und Liebe" festlich eröffnet worden. Auch hier hat sich deutsche Schauspielkunst rasch ein dankbares Publikum gewonnen. Es sind beachtliche Inszenierungen herausgekommen. Des öfteren gastierte auch das Staatstheater des Generalgouvernements in Lublin.

Auf die erfolgreiche Entwicklung des Staatstheaters des Generalgouvernements in Krakau haben wir erst in unserem Juli-Monatsbericht im Rahmen des „Kulturspiegels im Osten" ausführlich Rückschau gehalten. Am 3. September konnte inzwischen mit einer großartigen „Freischütz"-Aufführung die zweite Spielzeit eröffnet werden. Es spricht für die künstlerische Aufbauleistung des Intendanten Friedrichfranz Stampe, daß bereits nach dem ersten Jahre des vollkommenen Neuaufbaues einer Bühne, für die zweite Spielzeit Oper und Operette in das Programm einbezogen werden konnten. Der weitere Ausbau sieht große Planungen vor. Intendant und Künstlerschar sind sich der Verpflichtung bewußt, als führende Bühne dieses Raumes intensivster Ausstrahlungspunkt deutschen Theaters und deutscher Kunst zu sein.

Friedrichfranz Stampe weist in einem Ausblick im ersten Programmheft der neuen Spielzeit daraufhin, daß sich mit dieser „Freischütz"-Aufführung zum ersten Male in der Theatergeschichte dieses Raumes und Landes überhaupt der Vorhang über einer deutschen Opernaufführung mit eigenem Personal geöffnet hat. Es blieb der unbeirrbar auf weiteste Sicht disponierenden deutschen Staatsführung vorbehalten, der Stadt Krakau und darüber hinaus dem gesamten Generalgouvernement ein eigenes großes Theater „mit gemischtem Betrieb", wie der Fachausdruck für eine Bühne mit Besetzung aller Kunstgattungen lautet, sowie ein Orchester von fünfzig Mann noch nicht zwei Jahre nach Gründung des großdeutschen Nebenlandes zu schenken. Die Begeisterung der Theaterschaffenden über diese kulturelle Großtat ist ebenso stark wie der Wille, inmitten einer fremdsprachigen Umgebung der deutschen Kunst mit Einsatz ihres ganzen Könnens zu dienen und sich so in tiefer Dankbarkeit des von höchster Stelle in sie gesetzten Vertrauens würdig zu erweisen.

Der Intendant des Staatstheaters kündigt dann weiter an: Wie im Vorjahre, so werden wir auch jetzt wiederum Reisen unternehmen, die uns im Laufe der kommenden Monate nach Lublin, Tschenstochau, ja sogar bis nach Lemberg führen werden. Schon heute freuen wir uns auf diese interessanten Abstecher, erhält unsere Bühne doch durch Erfüllung dieser Aufträge ein vom Spielgebiet deutscher gleichwertiger Theater völlig verschiedenes Gesicht. Hier gilt es ja immer wieder Theaterneuland zu erobern, hier müssen immer aufs neue andere schwierige Bühnenverhältnisse gemeistert werden. Auch sind die Entfernungen von Ort zu Ort wesentlich größere als im Reich. Ebenso lassen sich die Unterkunfts- und Verkehrsmittel-Voraussetzungen mit den in Deutschland gewohnten Bedingungen überhaupt nicht vergleichen; stets muß man auf Unvorhergesehenes gefaßt sein. Jedes Gastspiel bringt neue Überraschungen und schafft neue Erfahrungen.

Mit der Ankündigung der Lemberg-Gastspiele folgt nun erneut deutsche Kunst und Kultur unserer siegreichen Wehrmacht auf dem Fuße. In der Hauptstadt des neuen Distriktes steht unserer Künstlerschar in dem neuen Stadttheater, einem Renaissance-Barockbau ähnlich dem Krakauer, ein würdiger Musentempel zur Verfügung. Er ist im Rahmen der Kampfhandlungen unbeschädigt geblieben und wurde kurz vor 1900 erbaut. Über der Bühne krönt das epigonengeschmückte Gebäude eine quadratische Kuppel. Ein reichdekoriertes Stiegenhaus führt in den stattlichen Zuschauerraum, der etwa 2000 Personen faßt und mit allegorischen Gestalten aufgelockert ist.

Nach der Einnahme Galiziens durch Österreich wurde in Lemberg zunächst in der Nähe der Jesuitenkirche ein kleines, deutsches Theater aus Holz erbaut. Im Jahre 1785 ließ die österreichische Regierung die ehemalige Gewerbeschule in ein Theater umgestalten. 1842 siedelte das Theater in das neuerrichtete Skarbek-Gebäude über, wo es bis 1900 verblieb. Bei einem Bombardement der Stadt ging das alte Theater in Flammen auf.

Es war ein verheißungsvoller Auftakt, als nun nach langen Jahren zum ersten Male wieder ein deutsches Orchester in Lemberg zu einem Konzert aufspielte. Kein geringerer als Franz Adam hatte mit seinem NS.-Reichssinfonieorchester von Krakau aus diesen Ostvorstoß unternommen. Das Gastspiel gestaltete sich zu einem begeisterten Kulturbekenntnis für die unsterblichen Meister deutscher Musik. Für die so überaus herzliche und spontane Aufnahme dankte Franz Adam mit einer Wiederholung des Konzertes am nächsten Tage. Auch die deutschen Bühnenkünstler werden hier im östlichsten Distrikt des großdeutschen Hoheitsbereiches mit jubelndem Herzen empfangen werden. Dem Siegeszug unserer Truppen folgt der Siegeszug unserer Kultur!

KULTURSPIEGEL DES OSTENS

Regie und Bühnenbild auf bestem Wege

Königsberg, Anfang Oktober 1941.

„Così fan tutte" ist eine entzückende kleine Oper Mozarts. Sie mußte kürzlich in Königsberg wegen Erkrankung eines Sängers einmal in letzter Stunde abgesetzt werden. Den Besuchern, die Mozart hatten hören wollen, wurde stattdessen das moderne Werk von Sutermeister „Romeo und Julia" vorgespielt.

Es hat musikalisch einen besonderen Reiz und Wert, besonders auch in seinen erstaunlichen Klangfarben. Sein Textbuch beruht auf einem verkürzten Shakespeare, hat Haltung und Geschmack, ist aber etwas spröde, von daher wird das gesamte Gebäude der Oper ein wenig kühl und unplastisch. Daß im übrigen eine Oper aus dem Wesen der Musik heraus einer anderen als der realistischen Sphäre angehört, hat der Komponist dadurch betont, daß er z. B. ein Liebesduett Romeos und Julias von einem unsichtbaren Chor wie von Sphärengesang begleiten läßt, oder daß die Akte vom Auftreten und den Liedern vierer Paare umrahmt werden, die in der irdischen Wirklichkeit der Begebenheiten nicht vorkommen würden.

Das Publikum dieses Abends kam sich freilich etwas fehl bedient vor und schien, unvorbereitet, einigermaßen verwirrt und ärgerlich, so wie es sich zu ziemlich großen Teilen auch in den Konzerten nicht eben gern in moderne Musik gutwillig und unter ein wenig seelisch-geistiger Mühe hineinhört.

Wir wollen durchaus nicht sagen, daß das Werk Sutermeisters einen Mozart aufwiegen könnte. Aber seine besonderen und recht bemerkenswerten Qualitäten wurden hier durch eine Inszenierung nahegebracht, die sich dem Geist des Werkes bewundernswert verschmolz. Verdienst des ausgezeichneten Spielleiters am Opernhaus, Dr. Günter Rennert, und des gastierenden Bühnenbildners, Prof. Mahnke-Dresden. Die große Szene des abendlichen Festes, um ein Hauptbeispiel zu nennen, bot in ihrer Architektur, in Kostüm, Farben, Ausleuchtung, in der Führung der Massen ein sich immer wandelndes Bild von erstaunlicher Eigenart, das eine geschichtliche Auferweckung Alt-Italiens ins Magische überhöhte und, wie die gesamte Inszenierung, Art und Charakter der Sutermeisterschen Musik in einer begeisterten Übereinstimmung und Einfühlung traf.

Alles Drama überhaupt als ein künstlerisch geistiges Geschöpf zu begreifen, das je nachdem unmittelbar naturalistisch oder aber gleichnishaft, weit jenseits der bloßen Spiegelung einer Wirklichkeit überrealistisch ist, dazu muß ein Publikum wohl immer erst ein wenig erzogen werden. Doch nur und erst, wenn die spielleitenden Männer die Weite, die Einsicht haben, jedem Werk seinen Stil, seinen grundsätzlichen Willen abzulauschen, und die Gabe, diese Sonderart in allem zu verwirklichen, in den Bewegungen und im Sprechen oder Singen der Darsteller, im Kostüm und Bühnenbild, im Tempo und Geist der ganzen Aufführung, wird Theater fruchtbar und lebendig.

Und hier glauben wir, angesichts der Vorstellungen dieses Jahres, ein bedeutsames und besonderes Verdienst der Königsberger Bühnen zu erkennen.

Die „Meistersinger", in alle kleinen Züge hinein vom Intendanten Spilcker hingebend und minutiös durchgearbeitet, mit Bildern von Praetorius, hatten genau den nürnbergisch-realen, vom Kleinen ins Größere malenden Stil dieses Wagnerschen Musikdramas. Bei Grabbes „Don Juan und Faust", in der Inszenierung des Schauspieldirektors Herbert Wahlen, war jenes Glasige, das mit der Laterna Magica projizierten Prospekten eigen ist, und die aus Licht und Schatten unruhig gemischte Ausleuchtung, welche die Vordergründe mit den Hintergründen in eins wob, ein wunderbares Gleichnis für das Himmel und Hölle durcheilende, faustische Suchen und Stürmen des Dramas (Bühnenbild Friedrich Gerd, Bielefeld).

In der Uraufführung von Kaergels Schauspiel aus dem Dreißigjährigen Krieg „Der böhmische Wind" war der Schritt der Geschichte in den schweren Bögen der Architekturen eingefangen. Im „Prinzen von Homburg" hatte der sonore Zusammenklang der Kostüme eine viel mehr als gewohnte Kultur und Ausdruckskraft (Regie: Wahlen, Bild: Edward Suhr). Im „Goldenen Dolch" (Regie: der jetzt im Osten gefallene Rudolf Wittgen, Bühnenbild Arthur Lehmann) wurden japanische Motive aufs schönste und feinste verwandt und mit dem Spiel verflochten. Rennert wiederum hatte für Verdis „Maskenball" berückende Bilder gefunden, die Ballszene war rauschhaft und großen Stils wie ein Fresko des Tiepolo (Bühnenbilder von Arthur Lehmann). Und der „Fiesko" (Wahlen und Prof. Mahnke) ging in einem großartig sprechenden Treppauf und -ab vor sich, vom pathetischen Atem des jungen Schiller durchpulst.

Im ganzen: Man wagt es, anzudeuten, wo sklavischer Ausbau Pedanterie und Ballast wäre; man wählt den Aufwand oder die

Abkürzung je nach dem geistigen Erfordernis; man enthüllt, daß hier nur Kulisse aufgerichtet ist und ein Spiel, keine Realität vor sich geht, oder, in Hebbels „Maria Magdalena" zum Beispiel, baut man fest und echt realen Innenraum.

Wir freuen uns solcher künstlerischer Beweglichkeit, der sehr geförderten Kultur im Kostüm, des feinen Gefühls für den Stil der Zeiten und des freien Schaltens, das die baulichen Elemente souverän benutzt. So ist Inszenierung und Bühnenkunst schöpferisch, wird — neben dem, was die Darsteller geben — das Erlebnis dramatischer Kunst im Theater umsoviel eindringlicher als die Lektüre eines Dramas.

Wenn nun noch Glück und Schicksal wollen, daß die Kunst aller Spieler vollkommen erscheint, wie das z. B. bei den Inszenierungen von Straußens „Elektra", des „Goldenen Dolches" oder soeben bei der Wiederaufnahme von „Romeo und Julia" war, so haben wir allen schönen Anlaß, die Bühnen zu Königsberg als einen ausnehmend wichtigen Spender hoher Kulturwerte in der östlichsten großen Stadt des alten deutschen Ostens zu preisen.

Eberhard Sarter.

Bücher – über und für den Osten

Der Freiheitskampf des finnischen Volkes und der Einsatz der deutschen Wehrmacht im hohen Norden von Petsamo bis zum Ladoga-See hat von Nordskandinavien eine Bedrohung abgewandt, die über ein Jahrzehnt lang vor dem Kriege die Völker des hohen Nordens in Atem gehalten hat. Ein guter Kenner des Gesamtproblems, Vitalis Pantenburg, hat bereits im Jahre 1938 im Schwarzhäupter-Verlag, Leipzig, darüber eine sehr instruktive Untersuchung geliefert, die Rußlands Griff um Nordskandinavien in seinen einzelnen Phasen und Ansatzpunkten schildert. Pantenburg zeigt auf, wie durch die Massierung der Sowjetarmee Poljarnoje über Kantalaks am Westzipfel des Weißen Meeres zum Ostufer des Ladoga-Sees und dem Raum um Petersburg mit dem Isthmus von Karelien sich ein russischer Aufmarsch vollzieht, der durchaus imperialistischen Charakter hat und nicht auf die Verteidigung der wirtschaftlich außerordentlich wertvollen Gebiete der Halbinsel Kola gerichtet war, sondern in erster Linie einen Zugang zu eisfreien Häfen, einen Raub der nordnorwegischen Küste und eine Beherrschung des schwedischen Erzgebietes zum Ziele hatte. Was das Buch heute immer noch sehr wertvoll macht, sind die Darstellungen über Finnland, der Einsatz der finnischen Verteidigung gegen die Sowjetunion, die Untersuchung über die wehrgeographische Lage des finnischen Staates, die interessanten Ausführungen über die wirtschaftliche, politische und strategische Bedeutung der nordskandinavischen Häfen und vor allen Dingen auch über die offenen und heimlichen Kriegsvorbereitungen der Sowjetunion im hohen Norden. Die Voraussetzung für einen militärischen Angriff auf Nordskandinavien lag in der politischen Unterhöhlung der staatlichen Gewalt in Norwegen, Schweden und Finnland, die unter den Industriearbeitern von Narvik, Kiruna und Gällivare günstige Voraussetzungen zu haben schien. Pantenburg hat auch die Entstehung der russischen Angriffsfront, den Bau ihrer inneren Verbindungslinien, der Murman-Bahn, des Weißen-Meer-Kanals, untersucht und dabei eine interessante und vor allen Dingen unter den gegenwärtigen militärischen Umständen wertvolle und aufschlußreiche Berichterstattung geleistet. Krannhals.

Herderpreis für Oberbaurat Dr. Schmid

In einer, den Kriegsumständen angemessenen, schlichten Feier wird der von der Albertus-Universität Königsberg (Pr.) betreute Herder-Preis der Johann-Wolfgang-Goethe-Stiftung am 19. Oktober in der Marienburg an Oberbaurat Dr. h. c. Bernhard Schmid, Marienburg, Ehrendoktor der Albertus-Universität, verliehen. Mit Oberbaurat Schmid wird ein Forscher geehrt, der seit Jahrzehnten als Provinzialkonservator von Westpreußen, Leiter der Schloßbauverwaltung der Marienburg und vielfach tätiger Kunsthistoriker besonders eindrucksvoll die völkischen und nationalpolitischen Funktionen der deutschen Kunst im Osten in seinem ganzen Lebenswerk herausgestellt hat.

Oberbaurat Schmid, der 1872 in Kolberg als Sohn eines Offiziers geboren wurde, kam im Jahre 1897 an die Schloßbauverwaltung der Marienburg, deren Leiter er 1922 wurde. Fast ununterbrochen hat er 44 Jahre dort für die bauliche Wiederherstellung des ehrwürdigsten Denkmals des Deutschen Ordens gewirkt und die großen Traditionen seines Vorgängers Prof. Steinbrecht fortgeführt. In zahlreichen Schriften und Aufsätzen hat er sich zur Kunst- und Baugeschichte des Deutschen Ordens geäußert und auch in einer Zeit der schwersten Gefährdung Ostdeutschlands und Westpreußens im besonderen durch die Darstellung deutscher schöpferischer Leistung in den der völkischen und kulturpolitischen Entdeutschung ausgesetzten geraubten Ostgebieten, den Anspruch auf Beseitigung des Unrechts von Versailles unterstrichen. Durch die Verleihung des Herder-Preises wird das praktische und wissenschaftliche Lebenswerk von Bernhard Schmid in seiner national- und volkspolitischen Bedeutung eindrucksvoll geehrt.

DANZIG

GOTENHAFEN

Der deutsche Großhafen

von weltbekannter Leistungsfähigkeit

ZOPPOT *das bekannte Ostseebad*

der ideale Kur- und Erholungsaufenthalt – Geschützte Lage
Mildes Klima – Gepflegte Parks – Herrliche Wälder

Der angenehme Herbstaufenthalt

In der Spielbank täglich Roulette–Baccara–Boule

Roulette

Spielzeit durchgehend von 11-24 Uhr
Minimum RM. 2,– Maximum RM. 2400,–

Neuzeitliches Warmbad

Ganzjährig geöffnet – Alle Arten medizinischer Bäder – Inhalatorium
Moor-Voll- und-Teilbäder aus eigenen Lagern

Auskünfte: Kurverwaltung der Stadt Ostseebad Zoppot

BANK DER DEUTSCHEN ARBEIT A. G.

Niederlassung Danzig, Langer Markt 9—10, Fernruf Nr. 280 41 / Telegramm-Adresse: Arbeitsbank

Durchführung aller bankmäßigen Geschäfte

Annahme von Spargeldern

Gefolgschaftssparen

Hauptsitz: Berlin C 2, Wallstraße 61—65, Märkisches Ufer 26—34

Niederlassungen in allen Teilen Großdeutschlands

OSTDEUTSCHE PRIVATBANK A. G.

(vorm. Danziger Privat-Actien-Bank)

Danzig, Langgasse 32-34

Telegramm-Adresse: Privatbank / Fernruf Nr. 254 41 und 280 87

Gegründet 1856

Niederlassungen:

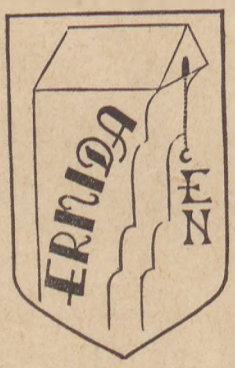
POSEN / BROMBERG / THORN / GRAUDENZ / PR.-STARGARD / GOTENHAFEN / LAUENBURG i. Pom. / STOLP

Depositenkassen:

DANZIG, Stadtgraben 12 / LANGFUHR, Adolf-Hitler-Straße 80 / NEUFAHRWASSER, Olivaer Straße 8
ZOPPOT, Am Markt

Erledigung sämtlicher Bankgeschäfte

„ERNIDA"-



Lederbekleidung
Wettermäntel

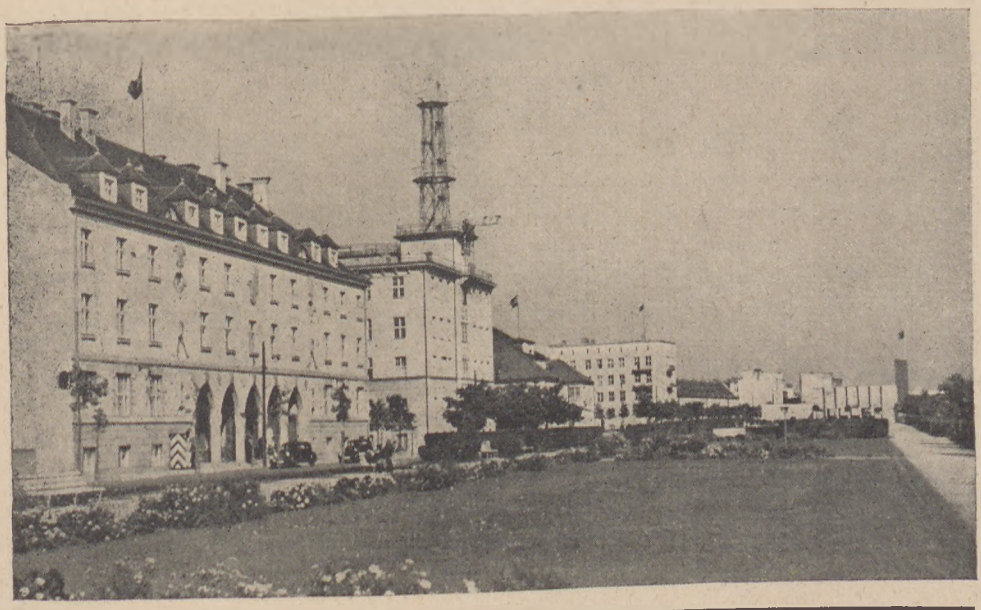
Erich Nissel

Danziger Lederbekleidungs-Fabrikation

Danzig, Heilige-Geist-Gasse 36, Telefon 282 67

Gotenhafen die aufstrebende Stadt mit günstigen Entwicklungsmöglichkeiten für Handel, Handwerk und Industrie

Auskunft: Verkehrs- und Werbeamt der Stadt Gotenhafen



BEHNKE & SIEG, DANZIG

Reeder, Schiffsmakler

Befrachtungs- und Bunkeragenten

TELEGRAMME: „BEHNSIEG"

Hauptkontor:
DANZIG, Langer Markt 20
Telefon Sammel-Nr. 23541

Hafenkontor:
NEUFAHRWASSER
Telefon Nr. 35341/42

Hafenkontor:
GOTENHAFEN
Telefon Nr. 1908

„ARTUS"

Danziger Reederei- und Handels-Akt.-Ges.

Telegramme: „ARTUS" **DANZIG** Sammelruf: Nr. 21541

NEUFAHRWASSER, Weichselstraße 8-9, Fernsprecher 35166
GOTENHAFEN, Pillauer Straße 3, Fernsprecher Nr. 40 61

Schiffsmaklerei - Hafenspedition - Stauerei - Bunkerkohlen

HANS SCHACHT & CO.

Holzgroßhandlung

DANZIG

Holzexport und Handelsgesellschaft Paetz & Co.

Holz-Großhandel, Export u. Import

DANZIG

Hopfengasse Nr. 33

Telegramm-Adresse: Holpa — Telefon Nr. 25008

Walter Kroll, Danzig

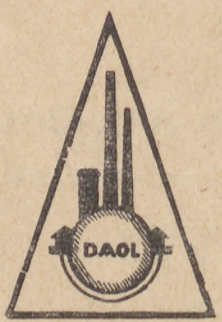
Büro: Hansaplatz Nr. 14, Fernsprecher 22509 und 22609

Lager: Strohdeich, Nehrunger Weg 11-13 Fernsprecher 23835

Telegr.-Adresse: 22509 Kroll, Danzig

HOLZ Groß-Ein und Ausfuhr-Handel

Rammpfähle, Rund- und Schnittholz



DAOL-LACKE

sind gut und zuverlässig und daher in jeder Fabrik unentbehrlich

DAOL-

Gesellschaft für Lack- u. Farbenfabrikation mbH.

DANZIG-OLIVA

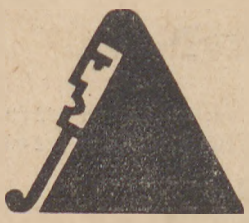
OTTOMAR
STEINBACH
HANSESTADT DANZIG · GEGENÜBER DEM RATHAUS
FERNRUF: SAMMELNUMMER 26041

Papierhandlung / Bürobedarfshaus

Generalvertreter der **Urania-Schreibmaschine** und der
Sindri-Durchschreibebuchhaltung
der Fa. König & Ebhardt, Hannover

Großes Lager in Geschäftsbüchern
besonders in Spaltenbüchern und amerikan. Journalen

Buch-, Kunst- und Offset-Druckerei
für Behörden, Industrie und Handel



F. LÜDECKE, DANZIG
Papiergroßhandlung
Speichergasse 3—5 · Sammelruf: Nr. 22951
Lieferung sämtlicher Papiere
vom Lager und in Sonderanfertigung
Stammhaus Berlin
Gegr. 1873
Zweigniederlassungen Breslau - Bromberg - Danzig - Dresden - Kattowitz

Anglas

SCHOKOLADE
PRALINEN
KAKAO

OBST- UND GEMÜSE-

Telegramm-Adresse
„FRUCHTLUCKS"

JMPORT

Telefon: 232 32 und 232 09
Nach Büroschl. Lucks 232 09

Ernst Lucks

DANZIG

Einkaufsgenossenschaft der Kolonialwarenhändler

e. G. m. b. H.

DANZIG

Edeka

Milchkannengasse 12

Kolonialwaren- und Lebensmittel-Großhandel

BERGTRANS
SCHIFFAHRTS-AKT.-GES.
★ ★ ★

Schiffsmakler und Linien-Agenten
Stauerei
Kohlenexport / Bunkerkohlen
Passagier-Verkehr
Havarie-Agenten

DANZIG, LANGER MARKT 3
Telefon 22541 / (13 Linien) / Telegr. Bergtrans
Zweigkontor GOTENHAFEN, Pillauer Str. 3 / Telefon 2757 und 4861

E S

ERNST SIEG

(vorm. Sieg & Co. G. m. b. H.)

DANZIG und GOTENHAFEN

Schlepp-, Bergungs- und Leichterreederei - Kohlengroßhandlung
und Kohlenumschlag - Bunkerkohlen - Frischwasser

Telegr.-Adresse.
SIEGCO DANZIG
Fernsprecher
Nr. 23066, 23081

Hauptkontor: DANZIG, Langer Markt 20 - Hafenkontor NEUFAHRWASSER, Ruf 35202 - GOTENHAFEN, Dän. Kai, Ruf 1908

BUGSIER-

REEDEREI- UND BERGUNGS-GMBH. — DANZIG, LANGER MARKT 38

SCHLEPPSCHIFFAHRT, BERGUNGEN

Schlepper aller Größen · Tag- und Nachtdienst
Telefon: 35297, 24491, 24497 — Telegramm-Adresse: „Bugsier"

Gebr. Falkner

Gegründet 1896

Polsterer-, Sattler- und Tischler-Bedarf

Danzig, Milchkannengasse 19/20, Ruf 28502, 28582

ARTUR ENGELHARDT, DANZIG

Abt. A

Apothekenbedarf
Medizinflaschen
Standgefäße mit eingebr. Beschriftung
Glasgeräte, Trichter
Mensuren usw., Glasballons
Gärflaschen, Korke und Spunde
Vierka-Weinhefen und Einmacheartikel
Garantol-Eierkonservierung usw.

Abt. B

Jenaer feuerfestes Glasgeschirr
Konservengläser
Kelch- und Tischglas
Porzellan
Steingut
Lampen, Zylinder, Dochte
Verdunster für Heizungen
usw.

Lieferung erfolgt nur an Wiederverkäufer

Großhandlung für Apothekenbedarf und Wirtschaftswaren

Kiebitzgasse 3, Ruf 263 32 und 263 33

Danziger
Kartonagen- und Wellpappen-
Fabrik GmbH.

DANZIG-LANGFUHR

Adolf-Hitler-Straße Nr. 209
Fernruf 42403

Wellpappe-Verpackung · Faltschachteln
Wellpappe in Rollen
Packungen

Dietrich Dirksen

Berufsbekleidungs- u. Schürzenfabrikation
Textilwarengroßhandel

DANZIG

Heilige-Geist-Gasse 87/89, Telefon 27390, 27391

Generalgouvernement: Warschau, Lowicz, Grojec

Danziger Mechanische Weberei

G. m. b. H., Groß-Zünder · Telefon 22995 und Groß-Zünder 33

Fabriklager: Danzig, Heilige-Geist-Gasse Nr. 117

Edmund Busse & Co.

DANZIG

TEXTIL-GROSSHANDEL

Büro: Jopengasse 67, Fernspr. 26218

HERBERT BORKOWSKI

DANZIG

Drogen- und Chemikalien-Großhandlung

BRABANK 4

Chem.-pharmazeutische Präparate

Gebr. Krasemann, Danzig

Briefanschrift: Langer Markt 12/13 - Drahtanschrift: Krasema
Ruf: 23218, 23618
Bahnanschrift: Danzig-Leeges Tor

Einfuhr und Waggonbezug von frischem Obst, Gemüse, Südfrüchten

Emil A. Baus

Danzig, Große Gerbergasse 6/7

Werkzeuge – Maschinen – Eisenwaren

Carl Voigt

Kolonialwaren-Großhandlung

DANZIG

Fischmarkt Nr. 37/39

Herbert Fornell

Import-Export von Südfrüchten, Obst, Gemüse

DANZIG, LANGER MARKT 38

Telegramm-Adresse: „Fruchtimport" - Telefon: 22673 und 22674

Danziger Textil-Manufaktur

G. m. b. H.

DANZIG-OLIVA

Woll- u. Baumwollweberei, Spinnerei,
Appretur, Färberei, Bleicherei

Herbert Horn

TEXTILHANDELSVERTRETUNGEN

DANZIG

Jopengasse 25/26, Telefon 28276

Karl-A. Schülke

Textilvertretungen – Großhandel

DANZIG

Große Gerbergasse 5, Telefon 23861

Sülzner & Fleischer

GROSSHANDEL IN GARNEN, KURZ- U. MODEWAREN,
STRÜMPFEN, WIRK- U. STRICKWAREN, HANDSCHUHEN,
WOLL- U. BAUMWOLLSTOFFEN, BERUFSBEKLEIDUNG

Danzig

Böttchergasse 24/27, Telefon 27251, 22881, 25211, 25027
Postfach 81

BIBLIOTEKA
Uniwersytecka
Gdańsk
C - III 1331

Dr. August Oetker

Nährmittelfabrik

Danzig-Oliva

Der
Pelikan
FÜLLHALTER
schreibt sofort an
und kleckst nie!

Viel begehrt,
aber zur Zeit nicht immer
zu haben